
VICENTE ROMERO
LOS SEÑORES DE LAS TIJERAS
EL CINE QUE LA CENSURA NOS PROHIBIÓ
FOCA
akal

FOCA INVESTIGACIÓN

194

Diseño interior y cubierta: RAG

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original..

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com
facebook.com/EdicionesAkal
@AkalEditor

ISBN: 978-84-16842-85-8

Vicente Romero

Los señores de las tijeras

El cine que la censura nos prohibió



Desde sus orígenes, el cine ha sido objeto de control para eliminar aquello que en cada época el poder consideraba «peligroso». En este libro, ameno al estar concebido como un gran reportaje, Vicente Romero nos narra la historia de la censura en el cine español, con especial atención a los cuarenta años de la dictadura franquista, cuando los señores de las tijeras –principalmente falangistas y representantes de la Iglesia– impusieron los criterios religiosos y políticos oficiales sobre lo que se podía o no ver en las pantallas: imágenes cortadas, diálogos suprimidos, argumentos tergiversados por el doblaje... hasta extremos tan absurdos y ridículos que hoy nos generan una sonrisa, pero que representaron una condena para nuestro cine.

Esta rigurosa investigación nos ofrece testimonios de nuestros principales cineastas (Berlanga, Bardem, Saura, Iquino, etcétera), así como de integrantes de las juntas de censura, junto a algunas imágenes de secuencias prohibidas y una selección de documentos oficiales inéditos sobre la actuación de los llamados *ángeles guardianes* que se esmeraban en una represión cultural destinada –según afirmó el ministro de Información, Arias Salgado– a salvar almas de españoles.

Ante los ojos del lector, en estas páginas se despliega una atractiva crónica de los tiempos más difíciles y oscuros de la

sociedad española, no tan lejanos, cuando permanecía sometida a la estrechez moral y el dogmatismo del régimen surgido de la Guerra Civil.

Vicente Romero Ramírez (Madrid, 1947) es uno de los nombres más reconocidos en el periodismo español. Como enviado especial –primero del diario *Pueblo* y, después, de TVE– cubrió los principales conflictos internacionales durante más de cuatro décadas, desde la guerra de Vietnam. Autor de más de 350 reportajes en *Informe Semanal* y *En Portada,* y de incontables crónicas en Telediario, también dirigió el programa de viajes *Buscamundos* y dos series de documentales, *Imágenes Perdidas,* sobre la historia del olvidado cine mudo español, e *Imágenes Prohibidas,* una investigación sobre los tiempos oscuros de la censura cinematográfica. A lo largo de su carrera ha recibido numerosos galardones como, entre otros, el Ondas Internacional, el Víctor de la Serna de la Asociación de la Prensa de Madrid, los premios del Club Internacional de Prensa, del Festival de Nueva York, el Cirilo Rodríguez o el Bravo, así como reconocimientos por el carácter ético de su trabajo, como el de la Asociación de Derechos Humanos de España, el de Unicef o la Medalla de Oro de Cruz Roja Española.
Autor de más de una docena de libros, en Foca ha publicado *Habitaciones de soledad y miedo* (2016), *Tierra de zombis. Vudú y miseria en Haití* (2019) y *Cafés con el diablo. Descenso a los abismos del mal* (2021).

AGRADECIMIENTOS

A Miguel Romero, por su lectura crítica y sus consejos.
A Santiago Aguilar, por sus opiniones y datos.
A Jesús Espino, editor y amigo, por su siempre eficaz trabajo.
Contacto con el autor: vicente.romero.ramirez@gmail.com

ADVERTENCIA DEL AUTOR

Este libro no es un ensayo escrito por un historiador, sino un largo reportaje, obra de un periodista, sobre la censura cinematográfica. Se basa, sobre todo, en materiales obtenidos para realizar la serie *Imágenes prohibidas* (1994, TVE). Quizá debí escribirlo mucho antes, pero la vorágine de mi trabajo como enviado especial me obligó a aplazarlo. Ahora, casi treinta años después, he pensado que era un deber recopilar algunos documentos entonces conseguidos –que continúan olvidados, cuando no perdidos– junto a declaraciones personales de quienes padecieron los efectos de la censura o conocieron las interioridades de su funcionamiento en distintas épocas, así como de varios que la ejercieron. Muchos ya no están entre nosotros, pero sus testimonios continúan teniendo un enorme valor como parte fundamental de la historia del cine español.

Uno piensa que la censura es un problema del pasado. Sin embargo, los efectos de la censura duran para siempre, son eternos. Son películas que están ya cortadas. Cómo puedes explicar que «esto no era así, sino de esta otra manera»... O sea, que la maldición de la censura es para siempre.

Juan Antonio Bardem

CAPÍTULO 1

Los salvadores de almas

A modo de introducción

Prohibir, mutilar y alterar las obras cinematográficas servía «para salvar las almas de los espectadores». Lo aseguraba con pleno convencimiento Gabriel Arias Salgado, ministro de Información del *generalísimo* Franco durante once años. Llegó a afirmarlo en una entrevista con un periodista italiano: «Le voy a hacer una revelación», declaró sin ambages, «antes de que implantásemos estas nuevas normas de orientación, el 90 por 100 de los españoles iba al infierno. Ahora, gracias a nosotros, sólo se condena el 25 por 100». Más allá de aquella absurda *misión espiritual* que le atribuía el político falangista y ultracatólico, amparado en tan fantásticos datos estadísticos, lo cierto es que la censura formaba parte del mecanismo de control político y moral de la dictadura sobre la sociedad española. Y que los encargados de impedir que el cine incitase al pecado de pensar y sentir libremente actuaban de modo implacable hasta el ridículo. Los censores se comportaban como *ángeles guardianes* de las esencias fundamentales del régimen en una sociedad sometida por el miedo. Y su trabajo, ejecutado con celo de iluminados, resultaba vergonzosamente evidente en unas pantallas carentes de libertad y condenadas a la castidad. Aquellos turbios personajes que, ataviados con hábitos religiosos y camisas azules, conjuraban cualquier riesgo de que el público soñara con mundos mejores en la oscuridad de los cines, protagonizaron una de las pesadillas culturales más recurrentes en nuestra reciente historia.

—Desconozco si entonces se denominaba *ángeles guardianes* a los censores –me comentó Alberto Reig, que fue director de No+Do[1] y miembro de la Junta de Censura–. Pero tenemos que recordar que, desde el punto de vista franquista, la sublevación militar que derivó en Guerra Civil fue una *cruzada de liberación*. Y de cruzada a ángeles, y de ángeles a salvar almas, sólo hay un paso.

La Iglesia, que salió de la Guerra Civil como triunfadora, temía y odiaba al cine. Monseñor Marcelino Olaechea Loizaga lo expresó con claridad en 1939: «Son los cines tan grandes destructores de la virilidad moral de los pueblos que no dudamos que sería un gran bien para la humanidad el que se incendiaran todos. En tanto llegue ese fuego bienhechor, feliz el pueblo a cuya entrada rece con verdad un cartel que diga "Aquí no hay cine"». Y las *incendiarias* opiniones del entonces obispo de Pamplona –y después arzobispo de Valencia– eran compartidas por gran parte del clero.

—El padre Ayala tuvo unas frases memorables cuando dijo que el cine era peor que el diluvio universal, peor que el cólera, peor que la bomba atómica, peor que la guerra… que ya es decir –recordaba el periodista e historiador Rafael Abella[2]–. La quintaesencia de esta actitud censora la llegó a ostentar el ministro Arias Salgado, cuando a un productor de cine que le presentó un proyecto le dijo, después de enterarse de cuál era el tema, que nunca jamás podría darle autorización para rodar aquella película. Entonces el productor arguyó: «Ministro, yo he invertido mucho dinero en este asunto; si ahora no lo puedo rodar, me voy a la ruina». Y Arias Salgado le contestó: «Usted se arruinará, pero conste que yo le he salvado el alma».

—Ay, eso de salvar almas por medio de la censura, que suena a fantasía, yo se lo oí muchas veces a Arias Salgado, que era una buenísima persona, pero tan limitado de horizonte como refleja esa frase –nos corroboró José María García Escudero, que ocupó dos veces la Dirección General de Cinematografía[3]–.

Es una tentación irresistible imaginar a los censores como custodios de un limbo cinematográfico en el que quedasen eternamente olvidadas las imágenes prohibidas, con miles de latas llenas de celuloide envenenado por secuencias con *ideas incorrectas* o planos *inmorales*. Unos querubines menores que se encarnaron en funcionarios y habitaron entre nosotros, sin olvidar jamás las convicciones religiosas e ideológicas que debían defender, para mantenernos puros.

—Lo primero que me preguntó el secretario de la censura, con quien tuve una entrevista, fue si creía en Dios –recordaba José Luis Dibildos–. Quedé bastante desconcertado y le dije que sí. Entonces abrió un cajón, sacó una

encíclica de un papa, no recuerdo cual, y me dijo «Vaya usted leyendo esto», mientras él seguía haciendo cosas con sus papeles.

La extrema dureza del aparato represor desarrollado bajo la autoridad suprema del *generalísimo* Franco –mediante incontables fusilamientos, asesinatos y desapariciones, torturas, encarcelamientos inhumanos, destierros y represalias políticas– podría hacer que la censura cinematográfica pareciera un tema menor. Pero lo cierto es que tuvo profundos efectos, junto a la absoluta manipulación propagandística de los medios informativos, como instrumento para imponer los estrechos límites del «fascismo a la española». Y el relato de sus desmanes, por describir aspectos esenciales de las bases de la tiranía, tiene que formar parte de nuestra amarga memoria colectiva.

Los espectadores advertían los tajos de las tijeras oficiales, sobre todo en las escenas de amor, con besos que se veían venir y siempre terminaban frustrándose. Incluso corrían masivamente rumores sobre mutilaciones censoras que a veces eran fruto de la imaginación popular, como unos supuestos desnudos de María Montez y de Rita Hayworth que nunca existieron.

—Hubo quien me aseguró que, en el estreno de *Las mil y una noches,* había visto a María Montez desnuda, y que lo habían cortado –añadía Florentino Soria, ex subdirector general de Cinematografía[4]–, pero era falso, no había tal plano en la película. Y luego llegaban las bromas. Por ejemplo, se caricaturizaba a la censura, afirmando que en la versión original de *Cuando ruge la marabunta* las voraces hormigas eran señoras desnudas.

A veces no quedaba más remedio que tomarse los atropellos represivos con cierto buen humor, utilizando la risa como única defensa posible. Pero se desconocía la magnitud de la devastación causada por las tijeras ministeriales. Porque sobre la censura nada podía publicarse, ni siquiera decirse en voz alta. Sus sesiones eran secretas y sus dictámenes, reservados. Incluso sus *víctimas*, los productores y directores afectados por sus decisiones, tenían que cortar sus propias obras siguiendo las indicaciones oficiales, de modo que las mutilaciones no pudieran ser fácilmente advertidas.

Hacer un informe sobre los métodos y efectos de la censura –por sucinto

que fuere– es casi un acto de justicia. Porque significa airear algo de lo que durante tantos años estuvo prohibido hablar, y también describir la cerrazón mental de los policías del espíritu que se dedicaban a «salvar almas españolas». Investigar los documentos de su actuación –informes oficiales, dictámenes manuscritos de funcionarios, los guiones por ellos tachados, las escenas que suprimieron– supone adentrarse en las tinieblas intelectuales de la tiranía que España sufrió a lo largo de interminables décadas. Pero tampoco se puede explicar la censura sin detenerse en el contexto político y social de los distintos momentos de aquella época tenebrosa. Ni se debe olvidar que, al mismo tiempo que se cortaban los besos en la pantalla, se castigaban como delitos contra la moral los abrazos en las calles y las caricias en las últimas filas de los cines. Y que cualquier atisbo de crítica era reprimido con extrema dureza.

Tanto los conceptos básicos que manejaban los *señores de las tijeras* como sus actitudes personales parecen hoy fruto de una imaginación enferma. Los textos marcados por sus lápices rojos prueban el abuso que derrocharon, y las secuencias que suprimieron muestran sus constantes excesos en el empleo de las tijeras. Tachaduras y cortes resumen su miseria moral y política, incluso su propia mentalidad perversa que les hacía ver cosas inexistentes, hasta alcanzar el más sublime de los ridículos.

Muchas pruebas de sus desmanes, que tanto daño causaron a nuestro cine, desaparecieron para siempre, porque las empresas productoras e importadoras estaban obligadas a destruir físicamente el metraje prohibido. Y después, cuando cesó la censura –antes de quedar definitivamente abolida por la Constitución–, se mandó incinerar «documentación menor e inútil», como informes manuscritos de los *ángeles guardianes* que aún ocupaban un espacio precioso en armarios ministeriales. Quedan, sin embargo, en el Archivo General de la Administración, 1.396 cajas llenas de *papeleo* generado por la estrecha vigilancia gubernamental sobre el cine, correspondiente al periodo 1939-1977: solicitudes, expedientes, dictámenes, recursos, etcétera.

MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE
CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

Sección ....
N.º ....

COMISION DELEGADA PARA CENSURA DE
GUIONES CINEMATOGRAFICOS

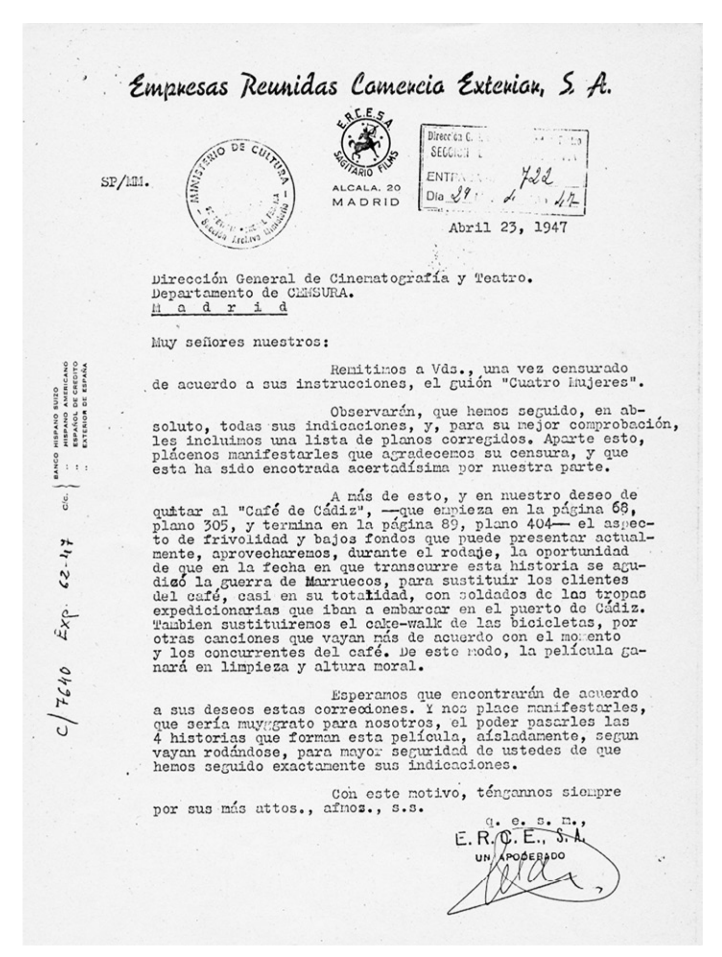
Título:	"CAMPANADAS A MEDIA NOCHE" (Hispano-Suiza)
Argumento:	Orson Welles
Guión:	Orson Welles y Paulino Rodrigo Diez
Director:	Orson Welles
Productora:	INTERNACIONAL FILMS ESPAÑOLA, S.A.
Ponentes:	P. Villares y Sres. Sano y B. de la Torre
Informe:	La Comisión en su sesión del día de la fecha, informado el guión de referencia en sentido FAVBLE, con las siguientes advertencias:

Cuidar los aspectos formales de las escenas de prostíbulos.
Pág. 143.- Suprimir la expresión "hijo de puta"
Pág. 149.- Suprimir la expresión "hideputa"

Sesión del día 14 de octubre de 1.964

Mod. 276

Autorización de censura del guion de *Campanadas a media noche* (Orson Welles, 1964), indicando dos cortes.



Empresas Reunidas Comercio Exterior, S. A.

E.R.C.E.S.A. SAGITARIO FILMS

ALCALA, 20
MADRID

SP/MM.

MINISTERIO DE CULTURA

ENTRADA 722
Día 29 . 4 . 47

Abril 23, 1947

Dirección General de Cinematografía y Teatro.
Departamento de CENSURA.
M a d r i d

Muy señores nuestros:

Remitimos a Vds., una vez censurado de acuerdo a sus instrucciones, el guión "Cuatro Mujeres".

Observarán, que hemos seguido, en absoluto, todas sus indicaciones, y, para su mejor comprobación, les incluimos una lista de planos corregidos. Aparte esto, plácenos manifestarles que agradecemos su censura, y que esta ha sido encotrada acertadísima por nuestra parte.

A más de esto, y en nuestro deseo de quitar al "Café de Cádiz", —que empieza en la página 68, plano 305, y termina en la página 89, plano 404— el aspecto de frivolidad y bajos fondos que puede presentar actualmente, aprovecharemos, durante el rodaje, la oportunidad de que en la fecha en que transcurre esta historia se agudizó la guerra de Marruecos, para sustituir los clientes del café, casi en su totalidad, con soldados de las tropas expedicionarias que iban a embarcar en el puerto de Cádiz. Tambien sustituiremos el cake-walk de las bicicletas, por otras canciones que vayan más de acuerdo con el momento y los concurrentes del café. De este modo, la película ganará en limpieza y altura moral.

Esperamos que encontrarán de acuerdo a sus deseos estas correciones. Y nos place manifestarles, que sería muy grato para nosotros, el poder pasarles las 4 historias que forman esta película, aísladamente, segun vayan rodándose, para mayor seguridad de ustedes de que hemos seguido exactamente sus indicaciones.

Con este motivo, ténganos siempre por sus más attos., afmos., s.s.

q. e. s. m.,
E.R.C.E., S.A.
UN APODERADO

C/7640 Exp. 62-47

Escrito vergonzante, dirigido por ERCESA/Sagitario Films a la Dirección General de Cinematografía, manifestando un total sometimiento a la censura e incluso agradeciéndole sus dictámenes.

Por fortuna, algunos de aquellos materiales que se ordenó convertir en cenizas se salvaron *milagrosamente* de las llamas y, a través de extraños vericuetos administrativos, acabaron en manos de investigadores e incluso de coleccionistas cinematográficos. Alguien, que más tarde desempeñó un puesto prominente en la universidad, tuvo la precaución de conservar los informes que había fotocopiado en dependencias ministeriales para sus propias investigaciones. Además, numerosos rollos de celuloide, formados por planos y secuencias eliminados, se *extraviaron* en distintas instancias estatales y acabaron en ese enorme *almacén de películas* que es Filmoteca Española. En los cuatro años que estuvo a su frente Luis García Berlanga[5], se intentó recopilar y clasificar aquellos desperdigados restos que sumaban unos 70.000 metros de celuloide suprimido de producciones nacionales y extranjeras. Pero enseguida acabaron arrinconados en las

estanterías, aguardando una revisión que no se reemprendería hasta 1991 –ya bajo la dirección de José María Prado[6]– por requerimiento de TVE y que sería tan superficial como carente de la debida metodología, ya que no se contrastaron los cortes con los guiones originales ni tampoco con las versiones estrenadas. Por otra parte, algunos censores atesoraron secretamente los tajos que propinaban. Muchas de esas *pruebas ocultas* fueron presentadas en la serie de TVE *Imágenes prohibidas* (1994)[7] y, junto a otras, aparecen citadas en este libro. A ellas hay que añadir los fehacientes testimonios de antiguos altos cargos del Ministerio de Información y de destacados miembros de los organismos censores, además de los relatos de quienes más directamente padecieron los efectos de su trabajo.

La censura franquista –la más dura y extensa de la historia del cine español– representó, como afirmaba el crítico Jaume Figueras, «una castración total y absoluta para toda una generación de cineastas». Pero lo cierto es que las medidas de control tomaron cuerpo legal en 1912 y, con distintos cambios, se prolongaron a lo largo de la monarquía de Alfonso XII, endurecidas bajo la dictadura de Primo de Rivera, y se mantuvieron durante la etapa de libertades de la Segunda República, radicalizándose en los años trágicos de la Guerra Civil. Es decir, que nuestras pantallas nunca fueron libres hasta 1978. El mejor epitafio para la censura lo escribió José María Forqué cuando explicó que, en ella, «todo ha sido feo, oscuro y tenebroso».

---

[1] Entre 1953 y 1962.

[2] Entre las obras de Rafael Abella destaca *Por el imperio hacia Dios, crónica de una posguerra. 1939-1955,* Barcelona, Planeta, 1978.

[3] José M.ª García Escudero (1916-2002) ocupó el cargo en 1951-1952 y 1962-1968. Durante la Guerra Civil actuó de comisario de una brigada anarquista y después se pasó al bando rebelde, donde fue alférez provisional. Doctor en Derecho y licenciado en Ciencias Políticas y Económicas; militar del Ejército de Aire (llegó a ser general auditor en el Cuerpo Jurídico); notario, letrado de las Cortes, consejero togado del Consejo Supremo de Justicia Militar y juez especial para la instrucción del sumario por el intento de golpe de Estado del 23-F. Profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de Madrid, ejerció el periodismo (*El Debate, ABC, Ya, Arriba*) y publicó una decena de libros como historiador.

[4] Florentino Soria (1917-2015) ocupó el cargo de 1962 a 1968. Director de la Filmoteca Nacional de 1970 a 1984. Escritor y guionista, fue coautor de *Calabuch* (1956, L. García Berlanga) y *La vida alrededor* (1959, F. Fernán Gómez), entre otros títulos. También actuó en pequeños papeles en varias películas, entre ellas las tres de la *serie nacional* de Berlanga: *La escopeta nacional* (1978),

Patrimonio nacional (1980) y *Nacional III* (1982).

[5] Entre el 1 de enero de 1979 y el 31 de diciembre de 1982.

[6] José María Prado se mantuvo al frente de la Filmoteca Nacional durante 27 años (1989-2016). Pese a la insólita duración de su mandato, no completó la recuperación de materiales fílmicos y documentales de la censura, ni trazó un plan eficaz para la localización y restauración del cine mudo español.

[7] Serie de 14 episodios de media hora, escrita y dirigida por Vicente Romero. Se estrenó en 1994 y fue repuesta meses más tarde. En noviembre de 2007 se presentó refundida en dos capítulos de hora y media cada uno, con Miguel Romero Grayson como coguionista.

CAPÍTULO 2

Una maldición universal

Desarrollo mundial de la censura

El cine aprendió enseguida a expresar sentimientos, provocando reacciones en los espectadores más allá del asombro inicial ante la fotografía en movimiento. Pero esa capacidad de producir risas o lágrimas, de entusiasmar o indignar al público, no tardaría en ser causa de problemas. La censura fue la respuesta del poder ante un nuevo medio de comunicación que demostraba enorme fuerza de seducción e influencia. Su aparición fue muy temprana en todo el mundo, vistiendo distintos uniformes y amparándose en diferentes ideologías.

El primer beso visto en las pantallas fue filmado por William Haise para Thomas Alva Edison en 1896. Se lo dieron John Rice y May Irwin –tal como hacían en la escena final del musical *The Widow Jones*– y sus 18 segundos causaron también el primer escándalo entre los espectadores. Pero su exhibición no se prohibió, aunque sentó un precedente para que los sectores más puritanos reclamasen formas de control moral ya desde la infancia del séptimo arte.

—La censura nace al mismo tiempo en Francia que en Estados Unidos, y no es una censura de Estado, sino de sociedades cívicas o religiosas que, por motivos diversos, creen que se está abusando de la libertad –explicaba Miquel Porter[1]–.





El primer beso en la historia del cine, filmado en 1896, causó escándalo pero no fue prohibido.

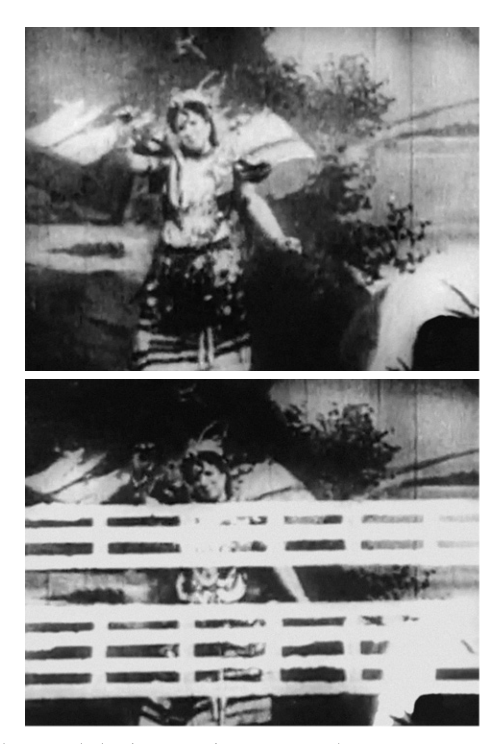
Las primeras huellas que se conservan de una actuación censora en el cine datan de 1903, cuando la danza del vientre de *Fatima* (1903) –anunciada como «la bailarina *cuchi-cuchi* más maravillosa del mundo»– no fue cortada pero sí tachada. Sobre sus pechos y caderas se trazaron gruesas rayas para ocultar unos movimientos que pusieron nerviosos a los vigilantes del orden moral. Curiosamente, ese tipo de baile árabe obsesionaría a los censores de todo el mundo a lo largo de muchas décadas, llegando hasta los permisivos años sesenta[2]. Por ejemplo, Fernando Fernán Gómez recordaba los esfuerzos que tuvo que hacer en la sala de montaje para que no se viera el ombligo de Naima Cherqui, cubierta de velos, en *La venganza de Don Mendo* (1961).

Los constantes ataques de las ligas moralistas internacionales no lograron impedir que las cámaras enseguida cayesen en la tentación de retratar cuerpos desnudos, ni que aquellas imágenes al principio circulasen libremente, provocando las iras de las autoridades, que ordenaban su retirada a la policía –sin que existiesen todavía organismos capacitados para impedir las proyecciones– como respuesta muchas veces a las denuncias, e incluso protestas callejeras, de los puritanos.

—La censura empezó cuando el cine dejó de ser una simple curiosidad de feria –apuntaba el censor y crítico cinematográfico Pascual Cebollada[3]–. Entonces hubo en París un comisario que cogió unos 30.000 metros de celuloide y los arrojó al Sena públicamente, como escarmiento.

Pero no sólo el erotismo producía irritación. También los contenidos sociales y políticos, aunque todavía expresados con cierta timidez e inocencia, se convirtieron en objetos de preocupación para quienes regían las sociedades más desarrolladas a comienzos del siglo XX. Como los

latigazos propinados a un detenido político que se retrataban en *The Nihilists* (1905, Wallace McCutcheon), que levantaron agrias controversias a pesar de que su acción transcurriese en Rusia.



La censura no prohibió la danza del vientre, interpretada en 1903 por una bailarina *cuchi-cuchi*, pero tachó los *movimientos provocativos* de sus pechos y caderas.

La denominada Comisión contra el Vicio forzó que en Chicago, a partir de 1907, se impusiera a los cines contar con permisos escritos de los comisarios de policía para organizar su programación. Bajo la amenaza de cierre de las salas de exhibición se imponían los conceptos de las fuerzas más conservadoras. Al siguiente año, una campaña lanzada en Nueva York contra el vicio, los juegos de azar y la corrupción infantil alcanzó también al cine. Sus organizadores se reunieron con representantes de la incipiente industria para alcanzar un acuerdo público sobre contenidos, ordenando como medida de presión una clausura de locales en plenas fiestas navideñas. Así nació el New York Board of Motion Picture Censorship (NYBMP), aunque la palabra *censura* molestaba, por atentar contra el espíritu de la Constitución estadounidense, y no tardó en ser eliminada del nombre de un Consejo Oficial que teóricamente se limitaba a «recomendar» criterios y medidas prácticas que aplicar.

Impulsada principalmente por las instituciones cristianas, la censura

avanzaba de forma incontenible. En 1909, una severa orden del cardenal vicario de Roma prohibió que los religiosos acudieran a los cines, calificándolos de «sitios propicios al pecado». Y, tres años más tarde, el Vaticano vetó las proyecciones en los templos.

Las primeras tijeras oficiales

—La censura es una expresión del poder de forma general –argumentaba el jurista Teodoro González Ballesteros[4]–. Y aparece específicamente en el cine en Suecia en el año 1909. Después se establece en Gran Bretaña, en 1911. Y en España, en noviembre de 1912.

El nacimiento de una nación (*The Birth of a Nation,* David W. Griffith), la obra maestra que más contribuyó a sentar las convenciones narrativas del nuevo arte, constituyó también una piedra miliar en el desarrollo de la censura. El racismo expreso del filme y su apología de la violencia provocaron la protesta liberal, por considerar perniciosas escenas como la violación de una joven blanca o el juicio contra un negro por miembros del Ku-Klux-Klan y la marca de su cadáver con las siglas de la organización criminal, tratada como heroica en la película. La polémica desatada hizo que los poderes públicos tomasen conciencia de la repercusión social del cine y decidieran adoptar *medidas precisas*. Frente al hecho censor, Griffith optó por incluir en todas sus obras un rótulo reclamando la misma libertad de expresión para la cámara que para la palabra escrita.

La gran obsesión censora fue siempre la defensa de la moral establecida. Y sus efectos pesaron sobre los principales creadores, condenados a poner límites convencionales a su trabajo. Aun así, y pese a los rigores moralistas imperantes en sus países de origen, muchas películas resultaban *escandalosas* en todo el mundo. Por ejemplo, dos grandes éxitos como *La marca del fuego* (*The Cheat,* 1915), el primer triunfo comercial de Cecil B. DeMille, e *Intolerancia* (*Intolerance,* 1916), la segunda obra maestra de Griffith, encontraron serios obstáculos para su distribución. La primera quedó prohibida en varios estados norteamericanos y europeos por contener elementos de sexo y racismo considerados «inaceptables», al narrar la historia de un japonés que marcaba a su amante blanca en la espalda con un sello candente. De la segunda se suprimieron numerosos planos,

especialmente de bailes eróticos y mujeres semidesnudas, pertenecientes a la secuencia de la bacanal en Babilonia. Pero nada era suficiente para satisfacer a las organizaciones moralistas. Y en 1918 la Federación de Mujeres de Chicago denunció que la mayoría de las películas estrenadas deberían haber sido prohibidas, abandonando su colaboración con la National Board of Review of Motion Picture; la siguieron distintas Iglesias protestantes.

Audaz y provocador frente a la interesada prudencia de los productores, Erich von Stroheim se convirtió en la bestia negra de los puritanos de Hollywood y no rodó una sola película sin problemas. Desde *Maridos ciegos* (*Blind Husbands,* 1919) y *Esposas frívolas* (*Foolish Wives,* 1922), Stroheim jugó a una constante provocación, con actitudes en los límites de lo aceptable y unos presupuestos desorbitados. Temas como el adulterio, el sexo como obsesión o pasatiempo, la traición y la venganza, la corrupción y la decadencia morales de los privilegiados llegaban a extremos como el abuso contra una muchacha mentalmente discapacitada. Hollywood se lo permitió inicialmente –y llegó a invertir un millón de dólares en *Esposas frívolas,* que se anunció como la producción más cara jamás realizada– pero pronto le cortaría las alas. En *Los amores de un príncipe* (*Merry-go-round,* 1923) el todopoderoso Irving Thalberg lo despidió en pleno rodaje, reemplazándolo por Rupert Julian, y cortó planos de *exhibición del físico* del actor Norman Ferry, además de una escena de seducción. Incluso cuando Stroheim trabajó fuera de los grandes estudios, en *La reina Kelly* (*Queen Kelly,* 1928), financiado por el patriarca de la familia Kennedy para complacer a Gloria Swanson, acabó *castigado* por sus desmesuras formales y económicas.

También Cecil B. DeMille, que apostó por una transgresión formal mucho más comercial en sus comedias de *dormitorios y cuartos de baño*, mantuvo una escandalera de repercusiones mundiales, con las tijeras siempre pendientes de impedir audacias excesivas sin defraudar al público que las esperaba. Otros directores llegados de Europa, como Ernst Lubitsch, aportaron un *toque* de mayor sutileza para sortear las limitaciones… aunque el maestro alemán sufriera la drástica censura americana en su última película germana: el final de *Montmartre* (*Die Flamme,* 1922) fue alterado por Paramount –que adquirió sus derechos para Norteamérica– evitando el suicidio del personaje interpretado por Pola Negri.

En ocasiones, los rigores morales eran reemplazados por los «cambios por razones comerciales», como ocurrió en *Teresa de Ubervilles* (*Tess of the d'Ubervilles,* 1924, Marshall Neiland), donde Louis B. Mayer impuso al director un desenlace opuesto al de la novela de Thomas Hardy en que se basaba: la protagonista no era ejecutada por asesinato, sino que volvía a los brazos del amor de su vida. Más llamativo fue el caso en Alemania de *Michael* (*Mikaël,* 1924, Carl Th. Dreyer), donde se hizo la vista gorda ante un drama de amor homosexual y también se alteró el final para hacerlo más taquillero.

Hollywood era el centro de la producción cinematográfica, y sus criterios y modos de control sobre lo que debía o no ser visto por el público influyeron en todo el mundo. Con formas ligeramente divergentes, la censura se extendió por el planeta, llegando muchas veces a alterar el sentido político de las obras a ella sometidas. Caso paradigmático fue *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potyomkin,* 1925), aclamada internacionalmente como obra maestra y a la vez criticada por su carácter propagandístico. Serguéi Eisenstein no logró impedir manipulaciones descaradas en varios países. Según el historiador Román Gubern[5], «el distribuidor sueco se encontró con que no le autorizaban la película y, como no quería perder la inversión que había efectuado, rehizo el montaje por su cuenta modificando totalmente la escena en que los marineros se sublevan contra la oficialidad y son reprimidos. Cogió los planos del fusilamiento y los puso al final, de modo que la rebelión no triunfaba. Y así circuló *El acorazado Potemkin* en Suecia, como un filme contrarrevolucionario, cuya moraleja era que el que se subleva, la palma».

Pero la censura política no sólo persiguió a Eisenstein en el mundo capitalista, sino también dentro de la Unión Soviética. Su primer tropiezo se produjo en *Octubre* (*Oktyabr,* 1927), durante cuyo rodaje comenzaron las masivas purgas estalinistas. Por decisión personal del *padrecito*, el personaje de Trotski fue eliminado de la historia y, por tanto, de la película que narraba el triunfo de la Revolución. Eisenstein tuvo que rehacer el montaje, y la cuarta parte del metraje original quedó suprimida. En Estados Unidos e Inglaterra, la mutilación fue aún mayor. En muchos otros países, *Octubre* ni siquiera llegó a proyectarse. La crisis del 29 y las crecientes tensiones sociales hicieron que fuera considerada especialmente peligrosa.

En los últimos años del cine mudo se desató una ofensiva moralista sobre

Hollywood por la vida disipada de sus principales estrellas que la prensa reflejaba, presentando al conjunto de la industria cinematográfica como una gran «fábrica de pecados». La censura de los estudios aguzó la vista al máximo y afectó incluso a los diálogos que mantenían los intérpretes, aun sabiendo que el público no llegaría a escucharlos.

—Como no se iba a oír lo que se hablaba en el plató, los actores improvisaban y en una escena dramática empezaban a decir «hija de puta, cómo te quiero, eres una puta» y otras palabrotas horribles –confesaba el actor José Crespo[6], que destacó entre los españoles que trabajaron en la meca del cine–. Un día pusieron una película en un colegio de sordomudos y empezaron las criaturas a reírse, porque leyeron los labios. Entonces es cuando apretó más la censura.

Cansados de escándalos y hartos de problemas, los magnates de Hollywood decidieron, al mismo tiempo, poner orden en la vida alrededor de los estudios y establecer su propia autocensura. En 1922, la asociación de productores encargó esta tarea a William Hays, un funcionario gubernamental republicano, presbiteriano y abstemio, al que contrataron con un desmesurado sueldo anual de cien mil dólares en 1922. El poder de Hays fue aumentando progresivamente, hasta convertirse en el gran inquisidor del cine. De su despacho salieron unas inéditas «cláusulas de moralidad» en los contratos del personal artístico, además de informes sobre argumentos, guiones y filmaciones repletos de «consejos» para aplacar iras de moralistas y miedos de distribuidores a las censuras locales, que habían brotado ya en 37 de los estados de EEUU.

La llegada del sonido a las pantallas coincidió –y precipitó– la adopción de un conjunto de normas, que serían conocidas como el «código Hays», redactadas por el periodista católico Martin Quigley y el jesuita Daniel A. Lord. Entre otras *atrocidades*, quedaban proscritas las relaciones interraciales. Sin embargo, se pretendió revestirlo de modo positivo, insistiendo en su vocación antibelicista y de defensa de los más desprotegidos frente al poder del dinero.

—El texto contemplaba todos los aspectos, el crimen, la violencia, la sexualidad, y los diálogos obscenos o procaces –añadía Gubern–. Tuvo mucha importancia porque se convirtió en el modelo. Este código entró

definitivamente en vigor, con poder ejecutivo, en 1934 por las presiones de la Legión de la Decencia, un organismo católico que dependía de la Conferencia Episcopal.

Los efectos del «código Hays»

Sus efectos prácticos se notaron de inmediato. Entre los primeros casos más conocidos aparece, ya en 1932, *La Venus rubia* (*Blonde Venus,* 1932, Josef von Sternberg), con la supresión de la escena del baño de Marlene Dietrich y sus amigas en un estanque por «provocativo e indecente», pese a resultar imprescindible para la comprensión del argumento, ya que en ella se conocían los personajes principales[7]. En *King Kong* (1933, M. C. Cooper y E. B. Schoedsack) se cortó el jugueteo del gigantesco simio con Fay Wray, apresada en su mano[8]. En *Cleopatra* (1934, C. B. DeMille) hubo que modificar el vestuario de Claudette Colbert para taparle el ombligo, lo que extendió por Hollywood el rumor de que Hays sufría una perversión sexual con esa parte del cuerpo. Pero aún más grotescos serían los tajos propinados a *Tarzán y su compañera* (*Tarzan and His Mate,* 1934, Cedric Gibbons) no sólo por unos inocentes arrumacos tras despertar Jane en la intimidad de la choza, sino sobre todo por el vestuario de Maureen O'Sullivan. Los censores examinaron la película fotograma a fotograma para comprobar si la actriz usaba ropa interior o si andaba por la jungla con el culo al aire. Y la dulce Jane se vio obligada en lo sucesivo a ponerse bragas de cuero y cubrirse los hombros.

—El «código Hays» llegaba a extremos ridículos, sobre todo para una cultura como la española –criticaba Florentino Soria–. Por ejemplo, que un matrimonio no podía dormir en la misma cama. Y que tampoco podían estar juntos en un cuarto de baño.

No hubo película de éxito que no se viera afectada por las reglas de Hays. Y gran parte del cine europeo sufrió el veto de los exhibidores estadounidenses. La lista de *damnificados* americanos y extranjeros es interminable. Los censores de la propia industria siempre encontraban algo que justificara su salario. Pero su estricta vigilancia no impidió que se rodasen películas eróticas, incluso pornográficas, aunque redujo su

comercio al mercado clandestino. Y el tratamiento de la homosexualidad se confirmó como uno de los mayores tabúes morales –mientras en todos los ambientes de Hollywood abundaban reconocidos gais–, limitando a los círculos *underground* títulos tan célebres como el cortometraje *Lot en Sodoma* (*Lot in Sodoma,* 1933, J. S. Watson y M. Webber).

—La censura, paradójicamente, lo que hace es estimular más el morbo –subrayaba Antonio Gasset[9]–. Por ejemplo, en una primera visión de las películas de Tarzán, nadie se hubiera percatado de los grados de desnudez de Jane. Incluso en la serie de dibujos de Betty Boop, la protagonista se vio tocada por la mano moralista de Hays.

Efectivamente, la sensualidad de los *cartoons* de los hermanos Fleischer se convirtió en blanco de los rijosos empleados de Hays, ridículamente obstinados en taparle escote y muslos desde que alguien dio la voz de alarma, al verla ataviada de hawaiana en *Betty Boop's Rise to Fame* (1934). Pocos meses más tarde, la cándida muñeca aparecía vestida como una conservadora chica de la clase media urbana en *Judge for a Day* (1935). Lo único sugerente que no le quitaron fue el tono de voz que le prestaba Mae Questel.

Will Hays –apodado el Zar de Hollywood– hacía gala de un poder absoluto. Y se permitió lujos como forzar un *happy end* esperanzador a *Las uvas de la ira* (1940), pasando por encima de los criterios de John Steinbeck, Darryl F. Zanuck y John Ford. La disciplina impuesta por su código fue una larga pesadilla, que los grandes estudios norteamericanos cultivaron y extendieron. Contadas veces se resistieron a los patéticos dictámenes de sus *inspectores de la moral*, como en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind,* 1939, Victor Fleming), donde, tras una polémica por un taco sin importancia en boca de Clark Gable –suavizado, por cierto, en el doblaje español–, MGM tuvo que pagar una multa de 5.000 dólares por mantenerlo. También Howard Hughes desafió a Hays, de manera mucho más radical, estrenando *El forajido* (*The Outlaw,* 1941) sin los cortes que le habían propinado. Pero el boicot y los pleitos acabaron forzándole a ceder, y la película se distribuyó, mutilada, nueve años después de su rodaje. Lo más curioso es que, al parecer, el espectacular busto de Jane Russell alarmó a los castos señores de las tijeras mucho más que el

triángulo *amoral* del argumento.

En la Europa tensa de los años treinta también imperaron criterios estrechos, aunque sin llegar a los excesos estadounidenses. El mayor escándalo de los comienzos del cine sonoro en Francia lo provocó *La edad de oro* (*L'âge d'or,* 1930, Luis Buñuel). Presentada a la censura como el sueño de un loco, la película quedó autorizada sin un solo corte. Pero sus imágenes surrealistas desataron una gran polémica. En París, un grupo fascista destrozó la sala donde se presentó y el prefecto de policía prohibió las proyecciones, convirtiendo la obra de Buñuel en una película maldita.

—Más tarde, Buñuel, exiliado y trabajando para los estudios Warner, tuvo conflictos graves a causa de haber sido autor de *Un perro andaluz* y *La edad de oro* –aseguraba Fernando Méndez Leite[10]–. En Hollywood realmente Buñuel no fue aceptado por el *establishment* biempensante, porque lógicamente se enteraron de que era un *tipo peligroso*.

Éxtasis (*Ekstase,* 1932, Gustav Machatý), la película checa que hizo famosa a Hedy Lamarr, se convirtió en otro hito mundial de la censura. Sus distribuidores internacionales hicieron de un suicidio una muerte natural, transformaron a un amante en marido y cortaron secuencias enteras, como la de la actriz corriendo desnuda por el campo o sus primeros planos fingiendo un orgasmo. Por si el daño de la tijera fuese poco, la bellísima Hedy –una de las mujeres más inteligentes que trabajó ante las cámaras– se casó con un millonario austriaco, fabricante de armas, que ordenó comprar y destruir todas las copias de *Éxtasis*. Por suerte, el divorcio llegó antes de que tal empeño se consumase.

Fruto de la censura, la presión política y el control económico, el cine acabó puesto al servicio del *american way of life*, a base de sentimentalismo, culto a los valores tradicionales y plena aceptación del sistema social. La Guerra Mundial añadió un importante componente de propaganda patriótica. Después los tiempos sombríos de la posguerra y el enfrentamiento de la Guerra Fría acentuaron la utilización de las pantallas en defensa del orden establecido. Finalmente, la caza de brujas emprendida por el senador Joseph McCarthy –entre 1950 y 1956– acabaría de enturbiar el ambiente de Hollywood con acusaciones de comunismo ante el Tribunal de Actividades Antiamericanas. Grandes ejecutivos y famosas estrellas de

la pantalla se prestaron a la denuncia de supuestos izquierdistas, mientras que sólo un reducido grupo de progresistas, como Humphrey Bogart, Lauren Bacall o Katharine Hepburn, se atrevieron a manifestarse públicamente contra la vergüenza de los procesos políticos y la persecución ideológica. Las listas negras extendieron el miedo en los estudios, y a los viejos rigores morales se añadió un clima represivo que incrementaba los efectos de la autocensura.

Entretanto, en la Europa devastada por la guerra comenzaría a florecer un cine mucho más libre y con mayores inquietudes sociales, especialmente en Italia con el neorrealismo y más tarde con la aparición de movimientos renovadores. La industria cinematográfica norteamericana, que defendía su papel dominante, se percató de que el «código» empezaba a resultar un incómodo corsé que le estorbaba. La oficina de Hays quedó cerrada en 1945, pero su normativa siguió vigente *de facto* hasta mediada la década de los sesenta.

—Siempre ha habido mucho puritanismo en Norteamérica –nos comentaba Ana Mariscal–. Me acuerdo que Alfred Hitchcock, cuando lo presenté en el Festival de San Sebastián, me decía que, aunque le prohibieran una escena en el guion, él siempre la rodaba, porque en Hollywood, como también aquí, la imaginación del censor iba más allá que la del director de la película.

Las huellas de míster Hays continuaron haciéndose notar en su ausencia. En *Espartaco* (*Spartacus,* 1960, Stanley Kubrick) se recortó el famoso diálogo con connotaciones sexuales sobre si preferir «conchas o caracoles»; la película tardaría más de treinta años en recuperar los planos suprimidos. La canción del policía Kruppe en *West Side Story* (1961, Robert Wise) *suavizó* su léxico por respeto a la figura de los agentes del orden. Mucho más evidentes fueron las alteraciones introducidas en *Lolita* (1962, Stanley Kubrick), ya que la niña objeto de pasión, que tenía doce años en la novela de Nabokov, tuvo que ser interpretada por una actriz de quince que aparentaba diecisiete.

Afortunadamente todo ello forma parte del pasado. Los vientos de libertad de las siguientes décadas arrastraron la antigua maldición de la censura y permitieron la realización y el disfrute de un cine más libre, con

producciones que antes habrían parecido imposibles.

—En sociedades como las actuales, plurales, secularizadas, agnósticas, realmente el tema de la censura es algo totalmente fuera de la realidad –sentenciaba José María García Escudero–. Lo que importa, y ese es el terrible problema que ahora, a finales del siglo, tenemos, ni siquiera es lo que tantas veces se ve en la pantalla: sexo, violencia... Lo que importa, lo más grave, es la trivialización, la despersonalización que llega a los espectadores.

---

[1] Miquel Porter i Moix (1930-2004), historiador, profesor universitario, fue miembro del Parlamento catalán (por Esquerra Republicana) y director de Cinematografía de la Generalitat de Catalunya (1977-1986). Entre sus libros destacan *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya 1897-1916* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 1985) e *Historia del cinema a Catalunya 1895-1990* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992). También participó destacadamente en el movimiento de la Nova Cançó con el grupo Els Setze Jutges).

[2] La censura franquista suprimió otras «danzas del vientre» en la misma época: la de María Félix en *French Can-Can* (1955, Jean Renoir) y la que aparecía en la coproducción hispano-franco-italiana *Soraya, reina del desierto* (1964, Antonio Margheriti).

[3] Pascual Cebollada García (1916-2003) fue funcionario, durante el franquismo, de los ministerios de Gobernación e Información y Turismo, y, después, de Cultura. Publicó en distintos medios. Presidió el Círculo de Escritores Cinematográficos (1960-1972).

[4] Catedrático de Derecho Constitucional en la Universidad Complutense de Madrid y periodista. Autor, entre otros libros, de *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977,* Madrid, Editorial Complutense, 1981.

[5] Autor, junto a Domènec Font, de *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España,* Barcelona, Euros, 1975.

[6] José Crespo Férez (1900-1997), apodado el Valentino Español, pasó del teatro al cine y trabajó en Hollywood, donde hizo amistad con Charles Chaplin y otras estrellas como Douglas Fairbanks, Dolores del Río o Gary Cooper.

[7] La secuencia, que fue eliminada del negativo original, permaneció olvidada más de medio siglo en los archivos de Paramount.

[8] Las imágenes se perdieron, pero, tiempo después, una copia de la secuencia cortada apareció en Pensilvania y pudo ser reintegrada a la película.

[9] Antonio Gasset Dubois (1946-2021), periodista, ganó gran popularidad por su sentido del humor como crítico cinematográfico en TVE durante las décadas 1980 y 1990. Dirigió el programa *Días de cine.*

[10] Crítico, realizador y director, Fernando Méndez Leite fue designado en 1992 presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.

CAPÍTULO 3

Las tijeras del silencio

La censura durante el cine mudo (1912-1930)

Cuando llegó el cine, España se encontraba en un mal momento histórico, sumida en una profunda crisis, con más de ocho millones de pobres y una sociedad lastrada por el analfabetismo en que permanecía más de la mitad de su población. Según Ramón Tamames, «tras el desastre sufrido con las pérdidas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, todavía quedaba cierta esperanza basada en la idea de que, replegados ya al solar patrio, las cosas empezarían a mejorar. Pero no fue así: el ejército derrotado volvió a la Península y hubo que buscarle nuevas aventuras. Empezó la Guerra de Marruecos y se puso otra vez en marcha el sistema de represión».

En ese duro contexto, lo que se anunciaba como «fotografía en movimiento» despertó la curiosidad de un público tan ansioso de novedades como necesitado de distracciones. Las primeras filmaciones de los hermanos Lumière, tras su presentación en Madrid en 1896[1], crearon una gran expectación. Y el interés por el naciente cinematógrafo aumentó gracias a las imágenes de la vida cotidiana madrileña –el paso de carros por la Puerta de Toledo, la llegada de los toreros a la plaza, el tráfico de tranvías y coches de caballos en la Puerta del Sol, etcétera– captadas por la cámara del enviado de los hermanos Lumière, *monsieur* Promio. Enseguida, la exhibición de breves películas argumentales se convirtió en objeto de demanda. Y también en motivo de escándalo entre los sectores más conservadores, cuando en las pantallas empezaron a verse situaciones imposibles de presenciar en la realidad cotidiana, como una comentadísima escena de amor interrumpida por la llegada de otro hombre que aparecía en la película francesa *María, la de la granja* (*Marie, de la farme,* 1908). O ante la detención de una mujer prostituida, en la temprana obra de D. W. Griffith *Resurrección* (*Resurrection,* 1909). Muchos casos semejantes provocaron la inmediata reacción de quienes ejercían como guardianes del

orden moral, especialmente la Iglesia católica. Aun así, el cine se convirtió rápidamente en una forma de diversión popular, con una oferta constantemente renovada de risas y emociones, muy atractiva para las gentes de un país crispado por las tensiones sociales y los enfrentamientos políticos. Y enseguida las salas de proyección empezaron a multiplicarse, extendiéndose por todo el territorio nacional.

Durante los años iniciales del nuevo espectáculo, no hubo unas normas oficiales que fijasen límites precisos a su libertad de creación. Tan sólo las producciones con escenas de desnudos o de carácter pornográfico quedaban limitadas a su visionado en prostíbulos. Las primeras presiones para que se estableciera un control sobre el cine surgieron de la Iglesia. En la línea que había marcado el obispo de Roma, el episcopado español no tardó en posicionarse en favor de una censura fiel a sus dogmas morales. Muestra de ello fueron varias cartas pastorales, como las de los obispos de Almería y Zaragoza, condenando «la corrupción de costumbres a la que conduce el cine». Tal *doctrina* se expresó con pretensiones pedagógicas en un estudio publicado por el fraile Francisco de Barbens[2] en 1914 con el título de «La moral en la calle, en el teatro y en el cinematógrafo». Su texto denunciaba la *inmoralidad* de los espectáculos y llegaba a afirmar que el cine resultaba lesivo «para la vista, los nervios, la imaginación y la inteligencia», concluyendo con rotundidad que «es el mayor corruptor de la sociedad». Sin embargo, la insistencia eclesiástica en sermones y admoniciones no impidió que los católicos añadieran a su costumbre dominical de oír misa la afición a pasar las tardes en la oscuridad de una sala, frente a un lienzo iluminado por un proyector de imágenes.

Las instituciones civiles tardaron más en preocuparse por la expansión del cine. Y los aparatos políticos no reaccionaron ante su creciente influencia… hasta que la pantalla comenzó a reflejar temas sociales de calado. Lo hicieron en 1912, un año después del establecimiento de la censura cinematográfica en Gran Bretaña y cuando llevaba tres años vigente en Suecia.

—La censura es una expresión del poder de forma general –explicaba González Ballesteros–. España fue el tercer país de Europa donde se promulgaron normas sobre censura, mediante una disposición de noviembre de 1912, referida a la protección de la juventud y la infancia. A partir de

ahí, la censura evolucionó según fue evolucionando el cine.

Una Real Orden de 27 noviembre de 1912, firmada por Juan de la Cierva como ministro de la Gobernación, establecía la obligatoriedad de presentar las películas a las autoridades antes de su exhibición pública. Además, impedía la asistencia de menores de diez años a las sesiones nocturnas de los cines y condenaba taxativamente las películas pornográficas, que se habían convertido en habituales en los prostíbulos de lujo. Poco más de un año después, el 31 de diciembre de 1913, otra Real Orden desarrollaba los mecanismos censores, reglamentando la creación de comisiones asesoras presididas por los gobernadores civiles. La facultad de prohibir o mutilar películas acabaría extendiéndose también a los ámbitos municipales. Además, los proyeccionistas ejercían su propia censura, cortando todo lo que pudiera disgustar a las autoridades civiles, eclesiásticas o militares, e incluso a los caciques del lugar. En última instancia, los propietarios de las salas de exhibición practicaban una postrera *censura manual*, tapando la lente del proyector durante unos instantes, generalmente para ocultar besos. Una práctica universal que el gran Buster Keaton sintetizó en unos fotogramas, rodados como denuncia o por el placer de la venganza artística: una mujer sale de una bañera y una mano tapa la imagen. Algo que también llevaba Luis García Berlanga en el fondo de su memoria: «En el colegio de jesuitas nos proyectaban películas los sábados y, cuando había alguna escena que los reverendos padres creían poco adecuada para nosotros, ejercían lo que yo llamo *censura manual*, poniendo la mano delante de la cámara para ocultar las escenas que consideraban indecentes».

Las andanzas de «doña Anastasia»

Aunque existe muy escasa documentación de la censura española en el cine mudo, Miquel Porter aseguraba que el tijeretazo más antiguo del que ha quedado constancia –y cuyas imágenes se conservan– se propinó en 1913 al filme español *Carmen*[3], para suprimir el erótico bocado en un brazo que el torero Escamillo propinaba a la cigarrera... cuya expresión de placer resultó *excesiva* para los criterios de la época. Pero las dos actuaciones censoras más notorias de esa misma etapa sobre obras de fama mundial afectaron a dos películas norteamericanas: *La marca del fuego*

(*The Cheat,* 1915, Cecil B. DeMille) e *Intolerancia* (*Intolerance,* 1916, David W. Griffith), aunque ambas habían sufrido previamente los rigores moralistas en su país de origen[4].



El primer corte de censura que se conserva en el cine en España es este plano de un erótico mordisco en *Carmen* (Augusto Turchi, 1913).

En las salas de cine muchos espectadores silbaban y pateaban con furia, para expresar sus protestas cada vez que advertían un corte. El público aprendió, primero, a identificar los efectos de la censura y, después, a odiarla. La gente la llamaba «doña Anastasia» y, como recordaba Manuel Tuñón de Lara, «la pintaban con un moño, síntoma de vieja renegona, lo contrario de la alegría y la viveza».

La prensa de la época recogió distintas polémicas e incluso llegó a editorializar sobre algunas actuaciones *excesivas* de la censura cinematográfica, que resultaron escandalosas y se convirtieron en temas de discusión política. Tal ocurrió con tres producciones españolas: *Los muertos hablan* (1915, Alberto Marro), a la que se asestaron numerosos cortes por reflejar con *demasiada crudeza* el tema del alcoholismo; *La herencia del diablo* (1918, Domènec Ceret i Vilà)[5], prohibida porque uno de sus personajes se llamaba igual que un político catalanista, y el serial *El otro* (1919, Joan María Codina), cuyo estreno se retrasó un año a causa de las interminables controversias y negociaciones con las autoridades, por tratar su argumento –basado en la novela homónima de Eduardo Zamacois– el tema de un adulterio.

—Desconocemos qué grado de influencia sobre el cine español tuvieron las reglamentaciones censoras de 1912 y 1913 –reconocía la historiadora

Josefina Martínez[6]–. Lo que sí resulta evidente es el duro efecto restrictivo sobre la exhibición en las pantallas españolas de muchas producciones extranjeras, causado por una normativa específica para las películas bélicas que se promulgó el 6 de diciembre de 1916.

A partir de esa fecha, quedó proscrita toda obra que pudiera resultar ofensiva para los contendientes en la Primera Guerra Mundial. La exigencia de obtener autorización previa del Ministerio de la Gobernación para proyectar escenas militares alcanzaba tanto a las películas de ficción como a los noticiarios cinematográficos. La aplicación de esta nueva disposición se justificaba oficialmente, en palabras de Miquel Porter, «porque España era un país neutral, con un rey germanófilo y una sociedad más bien anglófila, lo que generaba discusiones y hasta causaba alteraciones del orden público; para evitarlas, se decidió que la censura limara al máximo posible todas las referencias a la guerra europea, de modo que nadie pudiera sentirse directamente ofendido».

Las secuencias de algunos documentales, que mostraban cadáveres en descomposición abandonados en el campo, el uso despiadado de lanzallamas o el avance de tropas entre los caídos sin detenerse a socorrerlos, fueron sistemáticamente suprimidas, ocultando la barbarie castrense. Pero, sobre todo, la política de neutralidad del Estado español constituyó una firme barrera contra la propaganda de los contendientes. Así, quedó prohibida una pequeña joya cinematográfica como *El bono* (*The Bond,* 1918), brevísima obra que promovía la venta de *bonos de guerra*, con la que Charles Chaplin –pese a sus reiteradas convicciones antibelicistas– contribuyó al esfuerzo norteamericano en la primera contienda mundial: su inmortal vagabundo daba dinero al Tío Sam y este lo ponía en manos de un fornido obrero representante de la industria, que entregaba un fusil a un soldado; finalmente, Charlot empuñaba un enorme mazo con el cartel de «Liberty Bonds» y asestaba cuatro golpes en la cabeza al káiser, derribándolo.



El bono (*The bond*, 1918, Charles Chaplin) fue prohibido por la censura española por su carácter propagandístico.

Dos obras maestras que el público español se quedó sin ver tuvieron como protagonista al genial Erich von Stroheim, que en ambas se ganaba el apodo con que solían anunciarlo los publicistas de Hollywood: *«the man you loved to hate»* («el hombre que te gustaba odiar»). Una de ellas fue *Corazones del mundo* (*Hearts of the World,* 1918), que D. W. Griffith rodó por encargo del Gobierno británico, en la cual un militar alemán encarnado por Stroheim abusaba brutalmente de una prisionera. En la otra, *Corazón humano* (*The Heart of Humanity,* 1918, Allen Holubar), la perversidad del oficial prusiano que interpretaba iba mucho más lejos: tras arrancar con los dientes los botones del uniforme de una enfermera para violarla, interrumpía su agresión para sacar de su cuna a un bebé cuyos llantos le incomodaban, y arrojarlo por una ventana. La escena conmovió al público, que llenó de gritos y llantos los cines de medio mundo.

Acabada la *Gran Guerra*, disminuyó el control sobre las pantallas ibéricas. Pero nunca llegó a permitirse retratar las luchas reivindicativas de una sociedad que se debatía en un profundo conflicto. «Las cuestiones militares y eclesiásticas eran cosas que, por norma, nunca se tocaban», me explicaba el veterano operador Albert Gasset[7], a sus ochenta y cuatro años. La simple amenaza censora impedía que se abordasen asuntos *delicados*, peligrosos para la supervivencia de las productoras que se atreviesen a plantearlos.

Mientras nuestro cine se mantenía políticamente mudo, se producían películas pornográficas de forma clandestina. «Algunas se rodaron en Studio Films y otras, las últimas, en Casa Sanz», recordaba Gasset.

«Resultaba evidente que había *alguien importante* interesado en ellas. Baños no las hizo, digamos, *porque sí,* sino *a petición*. Hubo un encargo. Y era el conde de Romanones quien estaba de por medio, como responsable del movimiento de dinero».

No le faltaba razón al actor Enrique Guitart cuando consideraba «indecentes, asquerosas, vulgares y espantosas» las obras del cine porno español de la época, a juzgar por títulos como *El confesor, Consultorio de señoras* o *El ministro,* que se han conservado tras llegar de forma rocambolesca a manos de coleccionistas. Tan sólo hay una, *Parodia de don Juan,* cuyo sentido del humor permite disfrutarla con ojos actuales.

La doble moral superó los límites del ridículo cuando, en 1921, hubo un intento de obligar a los exhibidores madrileños a que separasen al público en tres grupos, con unas filas de asientos para mujeres y otras para hombres, permitiendo que las parejas estuviesen juntas en otra parte de la sala con la condición de que esta tuviese una tenue iluminación roja. Naturalmente, tal idea no prosperó.

Guerra colonial y dictadura

Otra guerra –esta vez, propia– volvería a endurecer la censura. La trágica aventura colonial de España en Marruecos inquietaba seriamente a la inmensa mayoría de la población, que veía con suma preocupación cómo su desarrollo requería el envío masivo de tropas al otro lado del Estrecho. Aunque las imágenes del conflicto fueran objeto de una censura férrea –especialmente después de la derrota militar en la batalla de Annual[8] a manos del rebelde rifeño Abd el-Krim–, algunos documentales *patrióticos*, como *La guerra de África* (1926)[9], gozaron de la mayor atención del público y hoy resultan de gran interés histórico, pese a su carácter militarista y colonialista.



La *Parodia de Don Juan* fue una de las numerosas películas pornográficas producidas en España durante la época del cine mudo.

—El *desastre de Annual* causó una gran conmoción, y la guerra continuaba, con los sorteos forzosos para ir a Marruecos que entristecían a muchos padres, naturalmente, y también a muchos jóvenes –rememoraba el senador socialista José Prat, ya con ochenta y nueve años–. Yo recuerdo haber visto marchar a las tropas que se enviaban con urgencia a Melilla, y algunos soldados iban llorando, cosa que impresionaba mucho.

Tales escenas fueron recreadas por el cine español, con especial brillantez a cargo de Benito Perojo en dos de sus mejores obras mudas: *Malvaloca* (1926) y *La condesa María* (1927). La primera de ellas no sólo retrató uno de aquellos patéticos desfiles de soldados destinados a Marruecos, como amargo recuerdo de una mujer que había perdido a su hijo en la guerra, sino que denunció el machismo y los prejuicios morales entonces imperantes. Porque la protagonista tenía un hijo «de padre desconocido», tras haber sufrido los deseos incestuosos de su progenitor en estado de embriaguez. Y lograba rehacer su vida, «fundida de nuevo, como se funden las campanas». Todo ello permite considerar *Malvaloca* como un avance en la tolerancia de la censura, seguramente favorecida por basarse en una famosa obra de los hermanos Álvarez Quintero.

Sólo un año después de *Malvaloca,* en 1927, Perojo volvió a plantear el tema de la guerra de África en la coproducción hispano-francesa *La condesa María,* adaptación de la obra teatral de Juan Ignacio Luca de Tena, realizada en los estudios del país vecino, mucho mejor dotados que los españoles. Que su protagonista viviera angustiada, creyendo que su hijo había muerto empuñando las armas, brindaba la ocasión para rodar unas

espléndidas secuencias de combates nocturnos y exponer el dramatismo de la guerra que tanto impresionaba a un público que lo vivía en carne propia. Además, Perojo incluyó en su obra un desnudo integral femenino, de espaldas en la ducha, que sería el primero en la historia del cine hispano. Pero la censura impidió que nuestro público viese el bello cuerpo de la actriz y bailarina rusa Sandra Milowanoff.

Lógicamente, la Guerra del Rif sirvió de marco argumental recurrente para la literatura y el séptimo arte hasta el final de la década. Pero nunca se cuestionó desde la pantalla lo que aquella aventura militar significaba para un país tan empobrecido como España. En todo momento, cualquier intento crítico habría sido frustrado por una censura siempre implacable, que se había incrementado cuando el conflicto alumbró su principal consecuencia política: la dictadura del general Miguel Primo de Rivera, establecida en 1923 por el rey y el Ejército, con apoyo de la burguesía y de la Iglesia, cuyo propósito era poner fin al fermento revolucionario que se extendía por el país.



El primer desnudo en una película española lo protagonizó la rusa Sandra Milowanoff, en *La condesa María* (Benito Perojo, 1927), pero nunca llegó a verse en las pantallas patrias.

Los funcionarios de las tijeras tenían instrucciones de defender los llamados «valores castrenses universales». Es decir, que no sólo debían vetar o mutilar las películas que los cuestionasen en España, sino también en otros países. Como afirma Rafael Abella, «la dictadura era más proclive a censurar todo aquello que vulnerase las normas disciplinarias del Ejército o quebrantase el principio de autoridad. Recuerdo, por ejemplo, que *La última orden* (*The Last Command,* 1928, Josef von Sternberg) quedó prohibida por mostrar una actitud de indisciplina ante las órdenes de un

general».

Las rebeliones militares y las revoluciones populares fueron las mayores bestias negras para los *ángeles guardianes* de la política patria bajo la dictadura. «Naturalmente, se cuidaba de que no pudieran verse películas de carácter subversivo», exponía Abella, «y, así, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin,* 1925, Serguéi Eisenstein), aclamada como una obra maestra, sólo se pudo proyectar en sesiones de cineclub». La misma suerte corrieron todas las películas del nuevo cine soviético, especialmente la también mencionada *Octubre,* el canto a la revolución que Eisenstein rodó para conmemorar su décimo aniversario, considerada como una «obra propagandística sumamente peligrosa».

Curiosamente, el melodrama *La malcasada* (1926, Francisco Gómez Hidalgo) tropezó con serios problemas por razones bien distintas: sus imágenes ofrecían un continuo desfile de personalidades de extrema derecha. Y se exigió a su director que incluyera otras figuras famosas para *equilibrar políticamente* la película, lo que la convirtió en un valioso catálogo de imágenes de figuras históricas, siendo la más difundida la de los generales Franco y Millán Astray compartiendo mesa con los protagonistas. Pero, además de ellos, aparecían en pantalla su conmilitón Sanjurjo y numerosas celebridades como Valle Inclán, Romero de Torres, Juan de la Cierva, Concha Espina, Rusiñol, Muñoz Seca, Azorín, Fernández Flores, Fleta y los ídolos taurinos Belmonte y El Gallo; también, figuras políticas tan destacadas como Lerroux, Romanones o los Primo de Rivera, padre e hijo, incluido el rey Alfonso XIII[10]. Tan enorme conjunto de *cameos* figuró en los carteles publicitarios de esta película como un atractivo suplementario. De lo que se habló menos fue de los problemas que tuvo con la censura. El primero, por plantear abiertamente la cuestión del divorcio, mediante un trasunto de la separación del torero mexicano y la actriz Carmen Ruiz de Moragas, que se había convertido en *la amante oficial* del monarca español. Después, por la presencia del general Valeriano Weyler, estando aún reciente su intentona golpista conocida como «la Sanjuanada». Y también por la participación del exministro José Sánchez Guerra, que conspiraba abiertamente contra Primo de Rivera. El público del estreno rompió en aplausos ante su imagen y el general Severiano Martínez Anido, vicepresidente y mano derecha de Primo de Rivera, mandó detener la proyección y desalojar la sala. *La malcasada* quedó prohibida e incluso se

ordenó quemar una copia en Barcelona. Finalmente, Gómez Hidalgo aceptó las imposiciones de la dictadura, modificó cuanto le indicaron y suprimió las imágenes de los personajes que resultaban *molestos*.

Ante la falta de guionistas con ideas originales, y condicionadas por las limitaciones de la censura, las productoras cinematográficas recurrieron a adaptaciones de textos teatrales, con acusada predilección por Arniches y los hermanos Álvarez Quintero. Y, junto a los sainetes en boga, se llevaron a la pantalla numerosas obras musicales de gran éxito, sobre todo en los años veinte. «A partir del estreno en 1921 de *La verbena de la Paloma,* realizada por José Buchs», explicaba el historiador Joaquín Cánovas[11], «se rodó una veintena de adaptaciones de zarzuelas[12] y piezas del *género chico*, producidas por Atlántida y Film Española». Títulos tan celebrados como *Gigantes y cabezudos, La revoltosa* o *Rosario la cortijera* volvieron a triunfar en las salas de cine, despojados de la música o reducida esta a versiones para los pianistas que acompañaban las proyecciones[13]. Incluso piezas del denominado *género ínfimo* –revistas y espectáculos de variedades– sirvieron de materia prima a los argumentistas.

—Entonces había mucha querencia por las zarzuelas –nos comentó el camarógrafo Agustín Macasoli[14]–. Y, además, su rodaje salía más barato, porque se utilizaba el vestuario de las compañías de repertorio.

Además del renombre ganado sobre los escenarios, el género aportaba el importante atractivo de su tipismo local, que suponía una seña de identidad folclórica en unos tiempos de auge de los nacionalismos interiores y los regionalismos. Sus adaptadores respetaban los argumentos, aunque –como señala Abella– solían ser «bastante tontitos». Pero a veces añadían escenas nuevas, para enriquecer el desarrollo de las tramas.

El contrasentido que suponía la conversión de obras musicales en películas mudas tuvo su máxima expresión cuando el célebre tenor Miguel Fleta apareció en primer plano en *Gigantes y cabezudos* (1925, Florián Rey) cantando sin que nadie pudiera oírle. Pero se trataba de una paradoja habitual en aquellos tiempos, como nos narró Imperio Argentina: «En *La hermana San Sulpicio,* yo cantaba unas sevillanas, que después se hicieron popularísimas, pero se me veía sin que se me oyese y le ponían música con un piano o con una orquesta».

En definitiva, «el cine *silente* nunca fue *silencioso*», como explicaba Eduard José Gasulla[15]. Siempre contó con un acompañamiento musical que creaba el ambiente adecuado para cada secuencia y trataba de reemplazar a los efectos de sonido[16]. A veces actuaba sólo un pianista, pero los grandes locales contrataban a orquestas completas. «En Madrid, la sala Capitol tenía una plataforma que elevaba al conjunto sinfónico para que tocara en los intermedios», rememoraba José Prat.

El héroe de Cascorro (1929, Emilio Bautista) sufrió uno de los postreros conflictos censores más incomprensibles de la época. Porque los señores de las tijeras le pusieron insistentes reparos, retrasando su estreno durante meses. ¿Qué podía molestar a «doña Anastasia» en una película patriótica, basada en la vida del soldado Eloy Gonzalo, cuando un monumento a su valentía en la guerra de Cuba se alzaba en el corazón de Madrid? Se cree que las pegas de la dictadura se debían al atraso social que reflejaba la narración de Bautista, con un par de secuencias que mostraban el analfabetismo de la mayoría de los personajes… ¡más de treinta años atrás! No existen documentos sobre el largo debate interno que mantuvieron los creadores de *El héroe de Cascorro* con los funcionarios de quienes dependía el destino de su obra, pero tanta dilación le causó un daño irreparable, porque fue finalmente autorizada cuando el cine mudo ya no interesaba a un público que exigía películas *habladas*.

Durante los seis años y medio que Primo de Rivera se mantuvo en el poder, la Iglesia se consolidó como uno de los pilares fundamentales de la censura, resultando definitivos sus criterios no sólo en cuestiones religiosas, sino sobre cuantos temas morales se planteasen. Un ejemplo de la susceptibilidad y el poder de los sectores más reaccionarios del catolicismo lo ofrece la adaptación cinematográfica de la obra del padre Jover –un sacerdote entonces relevante– *Secreto de confesión,* cuyo título tuvo que ser inexplicablemente cambiado por *Justicia divina.* Su estreno, a comienzos de 1929, se anunció con la innecesaria advertencia de que había sido «aprobada por la censura eclesiástica». Y la crítica hizo referencia a que esta impuso a su director, Pepín Fernández, varias modificaciones en el argumento.

La obsesión sexual

Pero la mayor obsesión de la Iglesia no era la defensa de sus dogmas, sino el tratamiento del sexo en la pantalla. Y logró imponerla en el seno de los organismos censores como el primer objetivo de sus tareas. Así, el Código Penal introdujo en 1928 una primera referencia expresa a las obras cinematográficas, en relación con los delitos de obscenidad y escándalo público. Una medida que denota la doble moral del propio dictador, como demuestra el relato que me hizo María Yánez, la Bella Dorita:

—En los espectáculos musicales se enseñaba cuanto había que enseñar y más. Hasta que vino Primo de Rivera, dio un golpe de Estado que, según él, iba a ser una maravilla, y al día siguiente teníamos que salir al escenario con capucha, para que no se nos vieran ni las cejas... Todas bien tapaditas. Y mientras el general estuvo en el poder, no nos volvimos a destapar nunca más. Yo conocí a Primo de Rivera en la sala El As, porque allí iba la gente de mucho dinero. Y a este señor le gustaba ver a las mujeres desnudas, así que se las ponían desnuditas *entre cajas* para que las viera, incluso a algunas que no salían al escenario. Todo eso le gustaba mucho. Supongo que también le gustarían otras cosas. Pero de esas yo no sé nada.

Una muestra de ese cambio radical en la permisividad de la censura se aprecia, por ejemplo, en las imágenes de *Frivolinas*[17] (1926, Arturo Carballo), donde aparecen *vedettes* famosas como María Caballé, Blanquita Pozas o Eva Stachino, rodeadas de una legión de vicetiples, luciendo aparatosos vestuarios que ocultan sus anatomías.

Entonces la función censora todavía no estaba centralizada. Nunca llegaría a estarlo durante los años en que el cine español *no sabía hablar*. Y la abundancia de organismos de control estatales y locales, muchas veces con criterios diferentes, provocó numerosas contradicciones, según el historiador Florentino Hernández Girbal[18]: «Lo que había autorizado todo un director general de Seguridad, lo prohibía un monterilla de cualquier pueblo. Porque la Dirección General de Seguridad nombraba a un agente, al que se daban unas instrucciones previas, para que visionara las películas y emitiera un informe. Pero después, en las capitales de provincias, los gobernadores civiles tenían la facultad de prohibir lo que ya había sido previamente permitido. Finalmente, en los pueblos, los alcaldes se sumaban a la cadena censora; e incluso los exhibidores locales

eliminaban los metros de celuloide que les parecían inadecuados».

Tan endiablado mecanismo de superposición de elementos censores provocó que gran parte del público español no pudiera ver algunos títulos de gran éxito internacional, como *La calle sin alegría* (*Die freudlose Gasse,* 1925, Georg Wilhelm Pabst) –filme mítico por tratarse del debut estelar de Greta Garbo–, ya que muchas autoridades locales lo vetaron por describir la prostitución en la Viena de la posguerra. Fueron numerosas las películas que triunfaron en las taquillas de Madrid, Sevilla, Bilbao o Barcelona, y nunca llegaron a las pantallas de otras poblaciones cercanas, o lo hicieron mutiladas por las tijeras *caciquiles* en la España profunda. Algo que dejaría de ocurrir a partir del 12 de abril de 1930, cuando la censura quedara centralizada en Madrid, dentro de la Dirección General de Seguridad, cuyos dictámenes eran definitivos. Tan sólo los noticiarios y los cortometrajes cómicos –que abundaban en las postrimerías de la edad de oro del *slapstick*– podían pasar el control oficial también en el Gobierno Civil de Barcelona.

Lo cierto es que, durante las tres primeras décadas del siglo XX, el oficio de censor cinematográfico no acarreaba dilemas morales ni presentaba mayores problemas a los obedientes funcionarios que lo ejercían. Porque nuestro cine mudo se caracterizó por una enorme prudencia. Y cuando abordó asuntos *atrevidos* –adulterios, madres solteras, prostitución–, lo hizo con enfoques conservadores y hasta propósitos ejemplarizantes... que en algunas ocasiones tampoco sirvieron para evitar cortes o prohibiciones. Fue lo que ocurrió con *La terrible lección,* de Fernando Delgado, en 1927. «El Ministerio de la Gobernación encargó su rodaje, como parte de una campaña de lucha contra las enfermedades venéreas que azotaban al país», explicaba Román Gubern. «Se trataba de una obra didáctica, al estilo alemán, moralizante y pedagógica. Pero, cuando sus patrocinadores oficiales la vieron, les asustó su crudeza. Y la censura acabó prohibiéndola». De nada valió que la sífilis se presentara como un castigo al comportamiento disoluto e irresponsable del protagonista.

El trato con «doña Anastasia» requería un delicado equilibrio por parte de productores, guionistas y realizadores, obligados a hacer alardes de docilidad y finura diplomática en sus negociaciones con los burócratas que aplicaban las *limitaciones* establecidas. En contadas ocasiones se alcanzaron logros de tolerancia, que supusieron hitos históricos. El mejor

ejemplo se encuentra, precisamente, en la obra cumbre de la época silente: *La aldea maldita* (1929, Florián Rey). Sus imágenes describen la miseria y el desamparo del campesinado de Castilla, como marco de un argumento centrado en cuestiones morales: una mujer, junto con una vecina, se marcha de un pueblo arruinado por la pérdida de la cosecha, dejando atrás a su hijo de pocos meses y a su marido, encarcelado por una reyerta; al cabo de tres años, este encontrará a ambas en una taberna de la ciudad, dedicadas a la prostitución, y se llevará a su esposa de vuelta a casa, prohibiéndole abrazar a su hijo. Se plantea así el sentido del honor como cuestión central, en torno a la cual surgen los prejuicios sociales, para terminar mostrando la necesidad del perdón. Hoy su óptica parece patriarcal y machista, pero lo cierto es que –pese a ello o gracias a ello– Florián Rey logró un impecable fresco ideológico de una España atrasada y víctima de la pobreza.

Dos años antes, en 1927, se había registrado otro caso peculiar en los anales censores: la protagonista de *Rosa de Madrid* era violada durante una borrachera y quedaba embarazada; pero lo realmente insólito fue que el final feliz de la historia se alcanzara gracias a que el personaje femenino que lo obstaculizaba se tirase por un balcón. La escena no fue cortada y la película de Eusebio Fernández Ardavín quedó autorizada, pese a que el suicidio constituyese un tabú universal. ¿Por qué la censura se mostró tan tolerante? Entonces se dijo con malicia y buen humor que los ojos de sus integrantes estaban más pendientes de las exhibiciones anatómicas y las actitudes sexuales que de las escenas dramáticas y los intertítulos narrativos de la acción. Y no cabe duda de que sus materiales *favoritos* siempre fueron los atisbos de erotismo, con especial atención a besos y abrazos apasionados, que eran sistemáticamente suprimidos.

Las fogosas escenas de amor interpretadas por las grandes estrellas de Hollywood, que hacían las delicias románticas de los espectadores de todo el mundo, eran observadas con lupa, calibradas con el catecismo en una mano y la tijera en la otra, y generalmente cercenadas. ¿En qué se quedaba Rodolfo Valentino sin sus secuencias más apasionadas? Sin embargo, su largo y repetitivo beso con Vilma Bánky en *El águila negra* (*The Eagle,* 1925, Clarence Brown) se eliminó de las copias distribuidas en España, al igual que tantos otros. Tal vez los abrazos efusivos de Raquel Meller en *La venenosa* (1928, Roger Lion) fueran permitidos porque sus ósculos –como anticipa el título– resultaban *venenosos* y quien los recibía quedaba

condenado a morir. Al mismo tiempo, en las películas rodadas en nuestro suelo patrio no se cortaban los besos… porque apenas los había.

—Entonces no dejaban dar un beso bien dado, que durara dos segundos. Tenían que durar muy poco, y nada de darse la lengua como ahora se dan, ni abrir la boca. De eso nada. Estaba completamente prohibido –me contó José Crespo–. Además, agarrarse fuerte y refregarse y salir en la cama… ¡bueno! Lo que había eran besos castos. No como ahora, que algunos llegan a ser repugnantes. Porque una cosa es un beso estético, bonito, y otra, un intercambio de bacilos de Koch.

Imperio Argentina no recordaba un solo beso en sus películas mudas: «En eso la censura era tremenda tremenda tremenda... Parece que creyeran que besarse era un pecado espantoso», afirmaba, entre risas. «Y bien que lo sentíamos muchos intérpretes, porque de vez en cuando nos gustaba que nos besaran. Esa es la realidad. Pero no, no había besos. Y el público lo aceptaba así, ya que todo estaba dentro de una moral falsa que estropeaba muchas obras de arte».

El inmenso daño hecho por la censura durante la etapa muda del cine español sentó las bases para un futuro que se anunciaba plagado de problemas. En definitiva, como sentenció José María Forqué con su sempiterna ironía, «enseguida quedó demostrado que la censura era un mal invento, sobre todo, un invento estúpido. Porque pretendía tapar algo que existía, que eran chicas alegres y pimpantes, hombres que les gustaba besar a las mujeres y... Bueno, lo que siempre ha ocurrido desde Adán y Eva con el lío de la manzana esa».

---

[1] La primera sesión pública del cinematógrafo en España se celebró en un salón del Hotel Rusia, en la madrileña carrera de San Jerónimo, el 14 de mayo de 1896, víspera de la festividad local de San Isidro.

[2] Fraile capuchino (1875-1920), autor de libros y artículos sobre pedagogía y psicología. Cambió su nombre de Ramón Tener Isan por el de Francisco de Barbens.

[3] Producción de Films de Arte España, dirigida por Augusto Turchi y protagonizada por Margarita Sylva, André Habay y Juan Rovira. Las imágenes cortadas se conservan gracias a una copia francesa de la película, encontrada en Cataluña.

[4] Véase el capítulo anterior, pp. 21-36.

[5] Segunda parte de *La loca del monasterio* (1917).

[6] Josefina Martínez Álvarez, asesora en las series de TVE *Imágenes perdidas* (1991) e *Imágenes prohibidas* (1994), profesora en la UNED, es autora de *Los orígenes del cine en Madrid* (1991) y *Fuentes documentales para la Historia del cine* (2008).

[7] Albert Gasset i Nicolau (1906-2000) fue camarógrafo, montador y director de fotografía de numerosas películas mudas. Se inició en el cine en 1916 con el operador Ramón de Baños y colaboró desde 1918 con Fructuós Gelabert. Dedicó su vida entera al cine, hasta su jubilación en 1978: viajó a Hollywood, trabajó como figurante, maquillador, técnico de laboratorio, director artístico y de largometrajes, inventó instrumentos de rodaje, construyó cámaras, adaptó sistemas sonoros, fundó academias de oficios cinematográficos. Al terminar la Guerra Civil se exilió en Francia hasta 1941, por haber trabajado en la productora Ediciones Antifascistas Films y en el Departamento de Agitación y Propaganda del PSUC.

[8] La derrota del ejército colonial en la batalla de Annual supuso la muerte de 9.000 soldados españoles y 2.500 integrantes de las unidades indígenas, más de la mitad de los cuales fueron ejecutados tras rendirse.

[9] Producido por Actualidades Cinematográficas Gallardo, empresa del Teatro del Rey, Ceuta. Reflejó el optimismo oficial tras el exitoso desembarco español en Alhucemas.

[10] Gómez Hidalgo declaró en el diario *Las provincias* (Valencia, 6 de septiembre de 1930) que «el mismo Primo de Rivera me pidió figurar en la película y que apareciera asimismo el Rey».

[11] Joaquín Cánovas Belchi es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, donde imparte clases de Historia del Cine desde 1982. Sus líneas de investigación se centran en el cine mudo español y en las relaciones entre cine y artes plásticas. Ha coordinado, junto con Gloria Camarero, *La realidad imaginada* (Madrid, Akal, 2018) y, junto con José Javier Aliaga, *El documental de arte en España* (Madrid, Akal, 2022).

[12] Las primeras adaptaciones de zarzuelas se remontan al inicio del siglo. Segundo de Chomón llego a realizar siete, en 1910.

[13] Otras zarzuelas adaptadas con éxito fueron *La reina mora, El rey que rabió, La del Soto del Parral, Curro Vargas, La bejarana, Alma de Dios, La alegría del batallón, El pobre Valbuena, Las barracas, Carceleras, Los guapos* y *Moros y cristianos*. En ocasiones, los libretos musicales no acompañaban en su distribución a los rollos de película. Fuera de los locales de estreno, era frecuente que los pianistas recurrieran a cualquier música distinta a la original. Al cabo de los años, las partituras adaptadas han desaparecido, al igual que la mayoría de las películas de nuestro cine mudo.

[14] Macasoli, uno de los más destacados operadores del cine español, inició su larga carrera mediada la década de los años veinte, y la finalizó restaurando para Filmoteca Española películas mudas.

[15] Escritor catalán, guionista de cine y televisión, novelista, divulgador cultural especializado en cine mudo.

[16] Otra contradicción es que «hoy en día se interpretan como piezas de concierto las obras que escribieron para el cine grandes compositores como Camille Saint-Saëns, Ildebrando Pizetti o incluso Arthur Honegger», citados por Joan Pineda, médico y pianista catalán conocido por sus actuaciones acompañando proyecciones mudas.

[17] Película rodada por el empresario de variedades Arturo Carballo, cuya mínima trama era una excusa para la filmación de actuaciones de figuras de la revista. Se conserva una deficiente restauración realizada por Filmoteca Española.

[18] Historiador y periodista, ejerció la crítica y trabajó como camarógrafo y montador en la época del cine mudo. Formó parte Film Popular, productora impulsada por el PCE durante la Guerra Civil, lo que le supuso ser condenado por los tribunales franquistas y permanecer encarcelado hasta 1943.

CAPÍTULO 4

Prohibiciones y libertades

La censura durante la Segunda República

(1931-1936)

La Segunda República, pese a los distintos avatares políticos que atravesó, fue la etapa histórica en la que España vivió con más libertades durante los tres primeros cuartos del siglo XX. La censura siguió existiendo, aunque, según Hernández Girbal, «se vio muy dulcificada porque así lo determinaban las propias bases ideológicas republicanas: no se podía hablar de sistema democrático si en él no existían las libertades previas que le son consustanciales». Pero la imparable espiral de tensión que arrastraba al país hacia un abismo no permitía suprimir la censura previa del cine; al contrario, lo convulso de la situación política aconsejó a los Gobiernos republicanos mantenerla y fijarle objetivos muy precisos.

Los efectos internacionales del *crack* del 29 agravaron la pésima situación de la economía española, precipitando el final de la dictadura de Primo de Rivera, que había perdido el apoyo de las clases dominantes e incluso el de sus propios camaradas de armas. En un clima de gran incertidumbre, en enero de 1930, el rey encargó al general Dámaso Berenguer la misión imposible de «restablecer la normalidad constitucional». Su gobierno –calificado popularmente como «la dictablanda»– resultó efímero, entre conspiraciones políticas, movimientos cuarteleros, represión de la oposición y encarcelamiento de sus principales dirigentes, fuertes protestas sociales y rechazo de los intelectuales más destacados. Al cabo de un año, sin convocar las elecciones constituyentes que exigían los partidos democráticos, Alfonso XIII reemplazó a Berenguer por el almirante Juan Bautista Aznar, al frente de un gabinete «de concentración monárquica» que tendría al conde de Romanones como gobernante en la sombra. Finalmente, en febrero de 1931, Aznar convocó unas elecciones municipales que –ya restablecidas las libertades de expresión, reunión y asociación– acabarían sirviendo de plebiscito sobre el modelo de Estado, con la monarquía agotada e incapaz de ofrecer las soluciones que el país necesitaba. Manuel Tuñón de Lara señalaba que «el descontento no paraba de crecer y el español medio se preguntaba ¿qué ha hecho el rey? Si el rey es responsable de esto, ¿por qué aguantarlo? Cuando la gente empezaba a estar *hasta la coronilla*, esta es la expresión, la República creaba una gran ilusión: ¡que venga la República!».

Los comicios locales se convirtieron en una explosión democrática, con efectos inesperados de enorme trascendencia: proclamación de la República, marcha del rey al exilio, elecciones generales, redacción de una

nueva constitución… «El 14 de abril, la gente reía y cantaba por las calles de Madrid, de Barcelona, por todas las calles del país», proseguía Tuñón de Lara. «Yo lo viví a la edad de quince años en Madrid, y era verdaderamente emocionante».

La República representaba un horizonte político totalmente nuevo. Y enseguida adoptó decisiones de calado igualitario, cambios sociales profundos, medidas en beneficio de los sectores más empobrecidos, reorganización militar con relevo de mandos golpistas…

—La República era *la niña bonita,* la esperanza de la gente –afirmaba Ramón Tamames–, sobre todo durante sus dos primeros años, el Bienio Progresista que se llama; existe la idea de que el Gobierno social azañista, establecido en diciembre de 1931 va a resolver los viejos problemas de un viejo país, mediante la separación de Iglesia y Estado, la democratización del Ejército, la reforma agraria, el impuesto progresivo sobre la renta, el comienzo de la Seguridad Social y, sobre todo, la instrucción pública.

El desarrollo del nuevo sistema político tropezaría con graves escollos, y sus propósitos de cambio, que respondían a las ambiciones populares, acabarían ahogados en una espiral de violencia. El país era una olla a presión y pronto quedó claro que las expectativas creadas entre la clase obrera y el campesinado eran excesivas. Las protestas populares se extremaron y los dirigentes políticos, de extracción burguesa y *acostumbrados a otra cosa*, no fueron capaces de afrontar la nueva situación. El anticlericalismo se manifestó con extrema violencia cuando la República apenas tenía un mes de vida, provocando algunos incendios en conventos. A las constantes huelgas y manifestaciones, el bienintencionado Gobierno respondió con una represión inesperadamente dura. Y esa desmesura acabaría sumiéndolo en una crisis tras la salvaje actuación policial en un pueblo de Cádiz, conocida como «la matanza de Casas Viejas», en enero de 1933, que causaría la muerte de veintiocho campesinos, dos guardia civiles y un guardia de asalto.

El desencanto popular y la movilización de los sectores más reaccionarios propiciaron el triunfo de la derecha en las elecciones de noviembre de 1933. Y al Bienio Progresista sucedió el conocido como Bienio Negro, durante el cual se anularon todas las medidas que se habían adoptado contra los

acumuladores de bienes raíces (incluida la Iglesia), y la recién iniciada reforma agraria fue paralizada, cuando no revertida. Pero las fuerzas contrarreformistas –que llegaron a nombrar hasta ocho Gobiernos– tampoco supieron hacer frente al desafío social sin recurrir a medidas de fuerza. Un mes antes de que las derechas cumplieran un año en el poder, recurrieron al Ejército para sofocar la Revolución de Asturias. El general Francisco Franco, al frente de la Legión, dirigió una operación con empleo de artillería para aplastar la insurrección organizada por la Alianza Obrera de socialistas y anarquistas, cuyos comités revolucionarios llegaron a controlar gran parte de la provincia, incluida su capital, mediante miles de obreros armados con dinamita. A la victoria militar siguió una represión despiadada, con asesinatos, torturas y violaciones, que arrojó un balance de 3.000 muertos, 7.000 heridos y 40.000 presos.

La lucha política se encrespó hasta los últimos límites, en un contexto muy tenso por la ascensión de los fascismos en Europa. Derecha e izquierda se radicalizaron, Falange Española, el anarcosindicalismo, el PSOE y –algo más tarde– los comunistas adquirieron papeles preponderantes. Largo Caballero llegó a fijar la dictadura del proletariado como objetivo del Partido Socialista. La coalición de izquierdas del Frente Popular ganó –el 16 de febrero de 1936– las que serían últimas elecciones de la Segunda República. La violencia brotaba continuamente, con atentados, choques y agresiones mortales que costaron cerca de 400 muertos en cinco meses, además de ataques a sedes políticas y, otra vez, la quema de iglesias. Finalmente, dos asesinatos precipitarían el intento de golpe de Estado que desencadenó la Guerra Civil: el del teniente de la guardia de asalto José del Castillo, por un grupo de pistoleros fascistas, y la detención y muerte del líder derechista José Calvo Sotelo –que había sido ministro de Hacienda de Primo de Rivera y propugnaba desde el Parlamento una vuelta a la dictadura– a manos de socialistas, como inmediata represalia. Los ideales de justicia y los sueños de libertad de la República se ahogarían en un largo baño de sangre.

La llegada del sonido

Con la década de los treinta, se iniciaba también una época nueva en las pantallas de todo el mundo, determinada por la llegada del sonido. Pasar del

cine mudo al sonoro suponía una revolución tecnológica que en España coincidía con el difícil cambio político. La renovación de equipos de rodaje y proyección requería fuertes inversiones por parte de productores y exhibidores[1], pero resultaba obligada ante la exigencia de películas *habladas* por parte de la inmensa mayoría de los espectadores, muchos de los cuales no sabían leer y necesitaban que, junto a los músicos, actuara un *explicador* de los intertítulos narrativos de la acción. A finales de 1930, de las más de tres mil salas de cine existentes en nuestro país, sólo tres estaban preparadas para ofrecer películas sonoras: dos en Madrid y una en Barcelona[2]; una cifra ridículamente menor a las del resto de Europa y, sobre todo, a la de Estados Unidos, donde cerca de la mitad de sus 40.000 locales de proyección ya se había modernizado. Eso provocó que *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer,* 1927, Alan Crosland), el primer largometraje parcialmente hablado, se estrenase en España con dos años de retraso y en versión muda.

La industria cinematográfica española, cuando los capitales trataban de huir ante la inestabilidad política y social, se mostraba muy reacia a asumir grandes gastos, por evidente que resultara su urgencia. Los exhibidores tardaron en hacerlo y, cuando estalló la Guerra Civil, sólo la mitad de los 3.337 cines existentes estaban dotados para el sonido. El creciente desprecio del público por los filmes silentes empujó a los productores a la realización de pruebas sonoras, aun dudando entre las diferentes patentes que se disputaban el mercado. Aquellos ensayos, sobre todo con actuaciones de cantantes folclóricos y tonadilleras, denotan su falta de ambición creativa. Un ejemplo de su carácter pacato y sus gustos viejunos lo ofrece el «diálogo asturiano» entre Juan de Orduña y María Cañete, breve fragmento dramático que hoy parece cómico, de la pieza teatral *Trece onzas de oro,* de Gonzalo Delgrás y Margarita Robles.

—Cuando vino el cine sonoro, vi que se había perdido la gran poesía del cine, que era ver las cosas con un silencio diferente, sin oír tantos diálogos ni tantas imbecilidades –me contó Rafael Alberti–. Porque el cine sonoro empezó diciendo muchas imbecilidades sólo para demostrar que se podía hablar.

El 7 de enero de 1930 se celebró el primer estreno de una película sonora

española: *Fútbol, amor y toros* –de la que no se conservan copias– en el madrileño Teatro de la Zarzuela. Pero Florián Rey la había rodado muda y sonorizado posteriormente, utilizando grabaciones en discos. Sólo cuatro días más tarde, se presentó en Burgos *El misterio de la Puerta del Sol*[3], de Francisco Elías, realizada casi simultáneamente y que fue la primera producción con sonido directo de nuestro cine.

En 1931, la producción estaba prácticamente paralizada: entre el medio millar de cintas habladas que se exhibió aquel año había tres españolas. Y durante el siguiente sólo se rodaron media docena más. Alcalá Zamora había asegurado que «apoyaría personalmente todo proyecto de cinematografía nacional». Pero siempre tuvo asuntos mucho más perentorios en su agenda política, y tampoco entendió la capacidad de influencia de las pantallas sobre el público, aunque su número no parase de aumentar[4]. La promesa de ayuda oficial cristalizó en la creación de un Consejo Nacional de Cinematografía en 1933, encargado de promover el desarrollo del séptimo arte en España, mediante posibles subvenciones y estableciendo gravámenes para la importación de películas extranjeras. Pero la aparición del nuevo organismo tampoco acabó de traducirse adecuadamente en los estímulos que el cine necesitaba.

Nuestra débil industria debía competir con las películas *en español* que se hacían en el extranjero, sobre todo en Hollywood, que produjo un centenar de versiones en castellano realizadas simultáneamente con el original en inglés, o de *remakes* inmediatos, ya que aún no existía el doblaje[5]. Muchos se rodaron en los platós que abrió Paramount en Joinville (París), con participación de algunos de los más renombrados directores, comediógrafos e intérpretes hispanos[6]. Pero también se hicieron cintas originales, destinadas al mercado hispanoparlante. Benito Perojo dirigió en París, con Paramount, *Un hombre de suerte* (1930)[7] y, en Hollywood, *Mamá* (1931) para Fox[8]. E Imperio Argentina, convertida en la figura española más popular, protagonizó *Lo mejor es reír* (1931)[9], de Emerich Walter y Florián Rey.

Algunas de las últimas películas mudas españolas fueron sonorizadas –de forma parcial o completa– dotándolas de música y efectos sincronizados, como la antes citada *Fútbol, amor y toros* o *La alegría que pasa* (1930, Sabino A. Micón). Pero la mayoría de los productores encargó enseguida esa tarea a estudios extranjeros, equipados con los modernos medios

técnicos que aún no existían en España. Así, en París se puso banda sonora a la mayoría de los postreros títulos silentes más destacados, como la ya mencionada *La aldea maldita*, *Prim* (1930, José Buchs) o *Fermín Galán* (1931, Fernando Roldán). También en París completó Perojo su obra muda *La bodega* (1930), cuya banda sonora quedó enriquecida por dos coplas cantadas por Conchita Piquer.

Aquella experiencia determinó que empresas cinematográficas españolas optaran por rodar sus primeras películas sonoras fuera de nuestro país en forma de coproducciones, como *El amor solfeando* (también titulada *El profesor de mi mujer,* 1930), cuya dirección firmó el galo Robert Florey, aunque también intervinieron Armand Guerra y Florián Rey; *Cinópolis* (1931, Francisco Elías y José M.ª Castellví), ambas interpretadas por Imperio Argentina, o *El embrujo de Sevilla* (1931, Benito Perojo).

Entre 1932 y 1933, la cinematografía nacional culminó su lento despertar con la creación de estudios modernos. Y empezó a rodar con sonido directo en los recién estrenados platós de ECESA, CEA, Orphea, Trilla-la Riva, Lepanto, Ballesteros y Roptence. La producción se incrementó progresivamente. En 1933 se realizaron 17 filmes sonoros; al siguiente año, 21; en 1935 se volvió a alcanzar el número de 21, y finalmente, en julio de 1936, la guerra interrumpió la producción cuando se habían completado 28 películas.

VAIVENES Y CONSTANTES DE LA CENSURA

En las postrimerías del cine mudo, *Un perro andaluz* (1929, Luis Buñuel) había provocado una gran escandalera entre cineastas e intelectuales, aunque no llegó a ser censurada porque sólo se proyectó en círculos restringidos. Pero su provocación no llegó a la burguesía española, menos culta que la francesa. «Recuerdo que, cuando la gente le pidió a Buñuel que hablara», apuntaba Alberti, «y explicara qué había querido decir con aquella película, contestó: “No tengo nada que decir, es una absoluta y total llamada al crimen”».

—Hubo un clamor en la sala cuando se proyectaron las escenas de la navaja en el ojo y cuando el protagonista se esforzaba en avanzar por una habitación, arrastrando penosamente un piano de cola sobre el que había

una vaca muerta, y que llevaba detrás a unos frailes –recordaba, divertido, Luis Escobar–. Era un ambiente de verdadero pasmo y entusiasmo. Fue un escándalo en Europa entera; la gente estaba escandalizada, cosa que nunca he entendido. Y entonces los vizcondes de Noailles encargaron *L'âge d'or* a Buñuel y Dalí.

La primera pieza de polémica intelectual del cine sonoro llevó también la firma de Buñuel, precisamente por *L'âge d'or* (*La edad de oro,* 1930). En Francia, el debate adquirió proporciones sociales y el prefecto de París interrumpió sus proyecciones. En España, el asunto se limitó a círculos culturales, como el congreso surrealista de Tenerife, donde fue prohibida por el gobernador civil, al parecer basándose en la escena de la violación frustrada.

—Lo cierto es que no hubo actuación de la censura contra *La edad de oro,* que probablemente se hubiese podido pasar en sitios públicos –nos aseguraba Ricardo Muñoz Suay[10]–. Pero, evidentemente, esta clase de películas no tenía capacidad de convocatoria, ni había empresarios dispuestos a proyectarlas.

Los censores de la República estuvieron atentos sobre todo a los temas que pudieran contribuir al enfrentamiento social y político. Los principales criterios nunca cambiaron en ese aspecto bajo los distintos Gobiernos. Se vigiló especialmente todo lo que pudiera interpretarse como *propaganda comunista*. Títulos tan célebres como *El acorazado Potemkin* y *Octubre* permanecieron prohibidos. Y se eliminaron todas las *escenas revolucionarias* de películas puramente comerciales, incluso de los noticiarios[11] (por el contrario, se mantuvo la tolerancia de referencias a los fascismos italiano y alemán). Así, en el filme norteamericano *Vivamos de nuevo* (*We Live Again,* 1934, Rouben Mamoulian) se suprimió la secuencia de un aristócrata y militar ruso que distribuía sus tierras entre los campesinos, proclamando que «todo es de todos».

La lucha de clases fue otro de los grandes tabúes de los *ángeles guardianes* de la época. Los enfrentamientos entre obreros y patronos eran inabordables y las imágenes de huelgas, cercenadas. Especial cuidado se tuvo con las secuencias de agitación y violencia políticas, cualquiera que fueran su signo y época, como si se temiera que pudieran servir de ejemplo.

En *Los miserables* (*Les miserables,* 1934, Raymond Bernard) se cortaron las escenas de construcción de barricadas, ataques de elementos civiles contra militares y el fusilamiento de los sublevados. Incluso se censuraron los enfrentamientos callejeros y saqueos en España en el documental *Los últimos 20 años,* de Hispanofox.

Un objetivo prioritario del control sobre el cine consistía en preservar la imagen de España y sus instituciones, especialmente la República. La familia real había sido borrada de la historia y su presencia en las pantallas quedó proscrita, por lo que no se permitió que los noticiarios incluyeran las bodas de los infantes Beatriz y Jaime de Borbón, dos «acontecimientos» de los que hablaban los entonces denominados «ecos de sociedad» o «crónicas mundanas». En cambio, los asuntos del nuevo régimen político eran cuidados con tanto esmero que se ordenó impedir toda referencia negativa al funcionamiento de cualquiera otra república, real o imaginaria. Las fuerzas del orden también eran protegidas por los señores de las tijeras, y la brutalidad de sus actuaciones jamás aparecía. Como norma insoslayable, *los malos* tenían que acabar derrotados por la policía, cuya eficacia no cabía cuestionar. El límite del absurdo se sobrepasaría con la película francesa *Crimen y castigo* (*Crime et châtiment,* 1935, Pierre Chenal), con el corte de una alusión a la incompetencia de la policía rusa.

Como nos dijo, con cierto desencanto, Miquel Porter, «se habla de que durante la República no hubo censura, y lo cierto es que esta siguió existiendo». Pero, aun así, según Rafael Abella, «es indudable que se percibió un aura de libertad, que es lo que la República vino a traer. Y esa libertad se manifestó, lógicamente, en las expresiones de tipo político, en publicaciones y en representaciones teatrales o cinematográficas».

El 12 de abril de 1930, un año antes de la llegada de la República, se había centralizado la censura, regulada por una real orden que apenas tendría catorce meses de vigencia. Porque el 18 de junio de 1931, menos de dos meses después de proclamada, la República aprobó una Ley del Cine que incluía el funcionamiento de los organismos de control sobre sus contenidos. A partir de entonces, la censura mostró mayor permisividad, aunque siguió en manos de la Dirección General de Seguridad en Madrid y del Gobierno Civil de Barcelona, cuyas competencias se ampliaron en respuesta a las quejas de las empresas distribuidoras radicadas en Cataluña, agrupadas en la Mutua de Defensa Cinematográfica (tres años después, en

mayo de 1934, la plena responsabilidad censora en Cataluña sería transferida a la Generalitat).

—La censura fue más benigna, pero siguió ejerciéndose –precisaba Hernández Girbal–. Continuaba el mismo agente de la Dirección de Seguridad viendo las películas, aunque no hiciera nada. Ante esta anormalidad, tuve ocasión de hablar con don Manuel Azaña cuando asistió una noche al cine Fígaro, que yo dirigía. Le hice ver por qué se mantenía todavía a ese agente visionando películas. Y me quejé de que la censura no tenía razón ninguna de existir en el nuevo régimen político y, por lo tanto, si era posible, había que eliminarla de un plumazo.

La forma de su aplicación durante la República se basó en el modelo francés, con el poder de decisión únicamente en manos de funcionarios estatales, sin participación alguna de representantes de la sociedad civil ni de la industria cinematográfica, como se hizo en Inglaterra. En las dependencias oficiales se expedían las autorizaciones y prohibiciones de exhibición. Pero no se mutilaban las películas. Los cortes de planos o secuencias se detallaban en informes escritos, que se enviaban a los productores y/o distribuidores para que ellos mismos se encargasen de aplicarlos. Y se remitía copia de los dictámenes a los Gobiernos civiles, para que estos informasen a las autoridades municipales, encargadas de vigilar el cumplimiento de las órdenes por los exhibidores. En algunos casos –sobre todo en Madrid y Barcelona– se llegaba a entregar la «hoja de censura» a las salas de estreno.

¿Prohibir lo inofensivo?

Las esperanzas de libertad duraron poco. Y durante el Bienio Negro se volvió a endurecer el control oficial sobre el cine. Entonces se estableció la calificación de película «autorizada para mayores de diciséis años», y también la de «no aptas para señoritas»… aunque en muchos sitios se les permitía asistir a la proyección si iban «acompañadas por un caballero».

El mayor conflicto censor de la época tuvo como protagonista a Luis Buñuel, cuyo trabajo volvió a convertirse en materia de debate. En 1933, su documental *Las Hurdes, tierra sin pan* provocó las iras oficiales por su durísima visión del atraso social en España. Tanto que el Gobierno vetó su

continuidad en las pantallas, poco después de haber sido presentado en Madrid, y ordenó a las embajadas que tratasen de impedir su proyección en el extranjero[12].

—El problema fundamental de *Las Hurdes* es que se trataba de un documental absolutamente demoledor –reflexionaba Domènec Font[13]–. A Alejandro Lerroux, que fue el más reaccionario de los gobernantes que tuvo la República, le pareció que no ofrecía «buena imagen». Y lo censuró.

El cine español evitaba los temas que pudieran resultar conflictivos. Su clientela necesitaba, sobre todo, evadirse de una realidad más que preocupante. Las españoladas fueron los mayores éxitos seguramente porque brindaban imágenes tan falsas como optimistas, que ayudaban a olvidar los problemas cotidianos. Títulos como *Rosario, la Cortijera* (1935, León Artola), con Estrellita Castro; *Nobleza baturra* (1935, Florián Rey), con Imperio Argentina, y *María de la O* (1936, Francisco Elías), con Carmen Amaya y Pastora Imperio, triunfaron en las taquillas mientras que apenas se rodaron películas de contenido político. Una excepción fue *Fermín Galán* (1931, Fernando Roldán), sobre la figura del capitán que lideró la sublevación de Jaca y acabó fusilado, solemnemente estrenada el 12 de diciembre de 1931, primer aniversario de la fracasada rebelión castrense contra la monarquía.

Las disputas que se vivían en las calles raramente llegaban a las pantallas. Y, cuando aparecían, era en comedias amables o dramas intrascendentes. Así, los conflictos obreros se hicieron visibles en *Nuevos ideales* (1936, Salvador de Alberich). La intensa polémica sobre la Ley del Divorcio enmarcó *Madrid se divorcia* (1934, Alfonso Benavides) y *¿Quién me quiere a mí?* (1936, José Luis Sáenz de Heredia), con colaboración de Buñuel en el guion y la dirección. Y en *Crisis mundial* (1934, Benito Perojo), los protagonistas padecían las consecuencias del *crack* del 29. Pero generalmente no se pasaba de breves alusiones a la situación política de fondo. Dos ejemplos: en *Una morena y una rubia* (1933, José Buchs), uno de los personajes explicaba que «en este desgraciado país» siente que «se le acorrala, se le ha dado la puntilla, porque el primer artículo de la nueva Constitución dice que España es una República de Trabajadores, y yo, antes que renunciar a mis ideales de toda la vida y sucumbir, emigro». Y en *El*

bailarín y el trabajador (1936, Luis Marquina), una operaria comentaba: «Ya sabes lo que dice el novio de esta: la aristocracia baja y el proletariado se impone»; y otra le preguntaba: «¿Qué es el proletariado?». Estrenada en mayo de 1936, con la clase obrera en armas y en vísperas de la Guerra Civil, sorprende la ingenuidad de la canción que –como parte de un anuncio de ficción– entonaba el protagonista: «Pronto, metido entre tus muros, / podré salir de apuros / ganando mi pan. / Qué importa trabajar, / si cosa no hay mejor, / y logro trabajando, en la calma del hogar, amor…». A lo que un coro fabril respondía con el estribillo, asegurando que «trabajar es un placer, comer de tu trabajo […] la vida trabajando / es dulce y es sabrosa…».

Lo cierto es que había muy poco que cortar en las películas de la época, fueran comedias o dramas. El doble miedo a la censura y al desinterés del público dictó prudencia a las empresas cinematográficas, que pusieron topes a la libertad de nuestros cineastas. En manos de personajes y grupos económicos de las derechas, las productoras imponían a guionistas y directores un respeto absoluto por los criterios generales de los que la censura hacía gala, añadiéndoles una rígida moralina conservadora: siempre debía triunfar el bien y los malvados tenían que recibir un justo castigo. Tampoco permitían que se tratasen de manera explícita casos de promiscuidad, adulterio, prostitución y homosexualidad. Los *pecadores* tenían finalmente que arrepentirse. Muestra de ello fue el célebre final de *El gato montés* (1935, Rosario Pi) –primer filme sonoro español dirigido por una mujer– con la muerte obligada de los protagonistas del triángulo formado por una gitana, un torero y un bandolero.

Pero los contenidos *edificantes* no sólo obedecían a imposiciones empresariales, sino que parecían una *costumbre* arraigada en los estudios. Lo demuestra *Rinconcito madrileño* (1936, León Artola), melodrama rodado en régimen de cooperativa laboral, pocas semanas antes de la guerra. Aunque su protagonista –una madre soltera– fuera tratada como una mujer engañada y abandonada, cuando recibía el consejo de confesar sus errores respondía entre lágrimas que «he jurado no presentarme a mi madre como no sea del brazo del hombre que me perdió y siendo su esposa ante la ley». Y ante la afirmación de que «las madres siempre perdonan», contestaba llorando: «Soy yo quien no debo perdonarme».

La estrecha moral católica parecía profundamente asentada en el cine

español, que no quiso ni supo aprovechar los momentos históricos de mayor libertad y la apertura de criterios de la sociedad española. Algunas de las primeras producciones sonoras nos dejaron escenas impagables, como en *El agua en el suelo* (1934, Eusebio Fernández Ardavín). Prohibida en México por «propaganda clerical», cabe advertir cierta ironía en algunos de sus diálogos, escritos para el teatro por los hermanos Álvarez Quintero, como los consejos del viejo sacerdote al joven cura *tentado por la carne:* «las mujeres son el cólera, el tifus, el rayo, el terremoto, la peste, la guerra, el diablo […] por una se perdió el primer hombre, por otra se perdió España y por muchas, el mundo. Huye, huye, vete a un bosque virgen. […] Preferiría verte perseguido por un toro bravo a que te persiga una mujer». Tras despedirse, el eclesiástico veterano reflexiona en voz alta: «Como le haya picado la tarántula, mala picadura, Gustavo, mala picadura». Finalmente parece asustarse cuando una imponente señora cruza la pantalla, y se persigna soltando un «¡Ave María Purísima!».

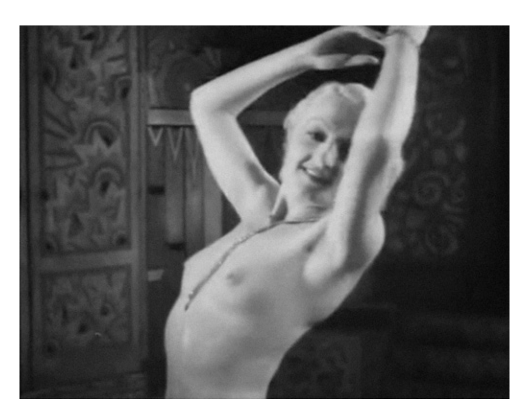
La prohibición en España de *El diablo es una mujer* (*The Devil is a Woman,* 1935, Josef von Sternberg) terminó generando un escándalo mundial. Se trataba de una absurda *españolada made in Hollywood*, pero el Gobierno derechista le aplicó la normativa destinada a preservar la imagen de nuestra patria. Gil Robles, ministro de la Guerra, pareció darse por aludido al ver en la pantalla a un preboste, rodeado de guardias civiles con grandes bigotes, que ordenaba disparar contra los ladrones asegurando que eso «era lo más práctico» porque no quería «detenciones inútiles en Carnaval».

—Se estimó que daba una visión muy deformada de España –comentaba Florentino Soria–. Y no sólo se prohibió aquí, sino que se exigió oficialmente a Paramount que destruyera los negativos de la película.

A la censura también debió molestarle que Marlene Dietrich, ataviada con peineta y mantilla, cantara esta letra *inmoral*: «Soy tan romántica, tan romántica, que desearía que mi corazón fuera más juicioso; pero, por favor, creedme, creedme si os digo que no tengo un novio». El coro le preguntaba: «¿No tienes novio?». Y ella respondía: «¿Eso me oísteis decir? Pero no. Sólo dije que no tengo uno».

Aquella tontería derivó en conflicto diplomático. «En un Consejo de

Ministros, Gil Robles propuso la prohibición de todas las películas de Paramount», exponía Román Gubern. «El embajador norteamericano en Madrid fue convocado al Ministerio de Exteriores. Y entonces llegó la solución: el negativo original de *El diablo es una mujer* se quemaría en la embajada española en Washington. Hoy sabemos que fue un doble negativo, por fortuna, porque Paramount se guardó el original».



Desnudo de Marlene Grey en *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936), película que nunca llegó a estrenarse.

Aún más curioso resulta el caso de *El crimen del expreso de Andalucía* (1934), la primera película de Ignacio F. Iquino. Basada en un hecho criminal ocurrido diez años antes, no se pudo estrenar hasta 1936, después de que fuera sometida a graves mutilaciones.

—La película se desarrolló bien, con cosas atrevidas y muy fuertes –me aseguró el propio Iquino–. Yo quedé satisfecho y la llevé a censura. Pero la prohibieron, sin darme ninguna explicación. ¿Por qué? Al cabo de mucho tiempo descubrí que uno de los individuos de la banda de asesinos aún estaba cumpliendo condena en el penal de Ocaña. De él se decía que era homosexual, aunque yo en la película no lo caracterizaba como tal, sino puramente como criminal, y que tenía ciertos contactos con cierto ministro de aquel momento. Y claro, el ministro me prohibió la película.

El rodaje de la que sería la última producción cinematográfica de la época, *Carne de fieras*[14], comenzó el 16 de julio de 1936, dos días antes de la sublevación militar, y la película nunca llegó a estrenarse, aunque se completó a finales de septiembre, en plena Guerra Civil. La censura no tuvo ocasión de pronunciarse sobre uno de los primeros y más hermosos desnudos de nuestro cine: el de Marlene Grey con el pubis apenas cubierto

por una pieza de tela, danzando en la jaula de los leones de un circo. La actriz Tina de Jarque sería fusilada[15] a comienzos de 1937 por un grupo de milicianos de la FAI. Y el director, el anarquista Armand Guerra –que abandonó el montaje para filmar documentales en los frentes de combate–, moriría exiliado en París días antes del fin de la contienda. Un final amargo para una etapa esperanzadora que Gubern considera «la edad de oro de nuestro cine».

---

[1] El rodaje de películas sonoras exigía cámaras con motores de precisión –como garantía de velocidad uniforme a 24 imágenes por segundo– que funcionaran metidas en cabinas o cajas insonorizadas, de modo que su ruido no llegase a los micrófonos. Se modificaron también las ventanillas, para reducir el tamaño de los fotogramas y hacer sitio para la banda sonora. Además, hubo que perfeccionar gran parte del aparataje técnico, para evitar los chirridos de grúas o vías de *travelling*, por ejemplo. Y fue preciso aislar los platós. Por su parte, los exhibidores tuvieron que acondicionar las salas, modernizando los proyectores e instalando equipos de reproducción del sonido con amplificadores y altavoces.

[2] La primera fue el Palacio de la Música, en Madrid, que había estrenado sus nuevos equipos en octubre de 1929.

[3] En el rodaje de *El misterio de la Puerta del Sol,* producida por el empresario Feliciano Vitores, se utilizó el sistema Phonofilm (castellanizado como Fonofilm o Cinefón), desarrollado por el ingeniero norteamericano Lee DeForest, que resultaba incompatible con el que finalmente adoptó la industria estadounidense y se impuso mundialmente. Ello determinó que la película apenas fuese vista tras su estreno en una sala de Burgos. El fracaso comercial la condenó a la desaparición, hasta que una nieta de Vitores encontró una copia en la casa de su abuelo en 1981.

[4] Las salas de proyección se multiplicaron a comienzos de la década. Por ejemplo, los cines de Madrid pasaron de una treintena en 1931 a medio centenar en 1936, cuando estalló la Guerra Civil.

[5] Hasta los estudios de Hollywood viajaron Benito Perojo, Edgar Neville, Enriqe Jardiel Poncela, José López Rubio, Rafael Rivelles, M.ª Luz Callejo, Miguel Ligero, Rosa Díaz Gimeno, Catalina Bárcena, José Nieto, Rafael Calvo, José Crespo y un largo etcétera de nombres de éxito.

[6] Como ejemplo cabe citar *Su noche de bodas,* versión en castellano de *Her Wedding Night* (1930, Frank Tuttle), en la que Imperio Argentina hizo el papel de Clara Bow, bajo la dirección del francés Louis Mercanton y Florián Rey.

[7] Interpretada por Roberto Rey y María Luz Callejo, se hicieron paralelamente versiones en francés y en sueco.

[8] Con guion de José López Rubio sobre la obra de Martínez Sierra, interpretada por Catalina Bárcena y Rafael Rivelles.

[9] Con guion de Benito Perojo sobre un argumento de Enrique Jardiel Poncela. Imperio Argentina, que también rodó en Joinville la famosa *Melodía de arrabal* (1933) junto con Carlos Gardel y dirigida por Louis J. Gasnier, formaba pareja en la vida real con Florián Rey –a quien había conocido en el rodaje de *La hermana San Sulpicio* (1927)–, que trabajó con ella como supervisor de diálogos en sus películas en Joinville durante tres años. Se casaron en 1934 y ambos se afiliaron a Falange Española al año siguiente.

[10] Para escapar de la represión franquista, Ricardo Muñoz Suay (1917-1997) permaneció cinco años escondido en un zulo y después fue encarcelado hasta 1949. Guionista, técnico cinematográfico, ayudante de dirección (en *Bienvenido míster Marshall,* entre otros títulos). Dirigió la sociedad

cinematográfica UNINCI. Fue el productor de *Viridiana* (Buñuel).

[11] Sirvan como ejemplos que en 1934 se vetó la exhibición del documental *Una delegación obrera en la URSS,* realizado por la Sociedad de Amigos de la Unión Soviética, y que al año siguiente se cortó el desfile de tropas presidido por Stalin que aparecía en la *Revista de Actualidad* de la Paramount.

[12] *Las Hurdes* se estrenó en la madrileña sala Palacio de la Prensa. Gregorio Marañón –que 11 años antes había escoltado a Alfonso XII en la famosa visita del monarca a la zona– expresó su indignación, compartida por otras destacadas personalidades y aireada por la prensa. El Gobierno respondió a las quejas y acalló la polémica retirando la obra de Buñuel de la cartelera. En Francia, la embajada de España consiguió que el Gobierno galo tomase idéntica medida.

[13] Domènec Font (1950-2011), guionista de cine y televisión, ensayista y articulista. Publicó dos libros sobre la censura: *Un cine para el cadalso* (con Román Gubern, 1975) y *Del azul al verde: el cine español bajo el franquismo* (1976).

[14] *Carne de fieras* se conservó gracias al celo del coleccionista Raúl Tartaj, y la Filmoteca de Zaragoza se encargó de su reconstrucción 1992.

[15] Véase el capítulo siguiente, pp. 77-90.

CAPÍTULO 5

Propaganda y censura como armas

El control del cine durante la Guerra Civil

(1936-1939)

La guerra extendió sobre España un oscuro manto de terror y muerte, hundió al país entero en el caos y alteró todos los órdenes de la vida. El cine español sufrió también sus efectos. «Cuando más interés había por las cosas, la guerra rompió todo y acabó con todo», nos decía con amargura Rafael Alberti. A lo largo de los tres años sangrientos que duró la contienda, las *dos Españas* se enfrentaron en un combate despiadado. «Naturalmente, eso influyó profundamente en el cine», aseguraba Florentino Hernández Girbal, «sobre todo porque durante la guerra no se pensaba más que en ella». Enseguida, los estudios se vieron alcanzados por la represión desatada en ambos bandos. A la existencia de dos censuras se sumó la persecución política.

Uno de los primeros casos de purgas ideológicas en los platós se dio, pocos días después de la sublevación militar, durante el rodaje en Córdoba de *El genio alegre* (1936, Fernando Delgado). Su protagonista, Rosita Díaz Gimeno, fue denunciada como «roja y traidora» por un compañero de reparto, el actor falangista Fernando Fernández de Córdoba[1].

—Mi padre estaba rodando los exteriores de *El genio alegre* en un cortijo de Córdoba, que desde los primeros momentos fue «zona nacional» –nos explicó Luis María Delgado–. La protagonista, Rosita Díaz Gimeno, tenía mucha confianza con Juan Negrín, que entonces ocupaba el cargo de ministro de Hacienda y después sería presidente de la República. Tuvo una conversación telefónica con él, nada más anunciarse el levantamiento militar, y decidió permanecer en Córdoba.

Pocos días después fue detenida. Entonces debió arrepentirse de no haber aceptado el contrato que le ofreció Fox para quedarse en Hollywood tras protagonizar en sus estudios varias versiones españolas. «Afortunadamente, la actriz fue canjeada como prisionera de guerra y en enero de 1939 logró partir al exilio, donde se casó con un hijo de Negrín», prosiguió Delgado. «El rodaje se suspendió, lógicamente, hasta el final de la guerra. Entonces, como ya se habían filmado casi todos los interiores y sólo faltaba completar los exteriores, se contrató a una doble[2]… que no se parecía en nada a Rosita».

Hubo otros muchos casos de persecución política contra intérpretes de cine y teatro. Entre ellos, el de Anita Sevilla (Ana Pérez Gómez); actriz y

bailaora que también actuó en *El genio alegre,* y que consiguió llegar a la capital andaluza, escapar a la durísima represión allí desatada por el general Queipo de Llano, y cruzar la frontera portuguesa disfrazada de monja. También el de Manuel Arjona, que formaría pareja flamenca con ella en el común exilio mexicano. Y el de Edmundo Barbero, íntimo amigo de Federico García Lorca, quien pudo llegar a Madrid, tras permanecer oculto varios meses en Sevilla, para finalmente marchar al exilio en Chile gracias a Pablo Neruda[3].

Peor suerte corrió Tina de Jarque[4], que, pese a participar en numerosos festivales de apoyo a la República durante los primeros meses de la guerra, fue detenida por los anarquistas bajo la acusación de ser «agente enemiga». Pero se fugó junto con su captor, con el que intentó huir al extranjero llevándose un cuantioso botín de dinero, joyas y objetos religiosos, procedente de saqueos políticos. Ambos fueron apresados, fusilados y sepultados en una fosa común.

Sin embargo, también se registraron actitudes de solidaridad entre colegas con ideologías enemigas. El falangista José Luis Sáenz de Heredia[5] recordaba siempre que fue apresado por un grupo de miembros de la UGT y liberado gracias a Luis Buñuel. Lo narró en una entrevista con Fernando Méndez Leite[6], conservada en los archivos de TVE: «Me metieron en una *checa*, en la calle Marqués del Riscal. Pero Buñuel se presentó con unos obreros de los estudios Roptence y me sacaron». Sáenz de Heredia pasó a la «zona nacional», donde prefirió enrolarse como alférez provisional en el ejército rebelde en vez de trabajar en su servicio de propaganda.

Dos cines para dos Españas

La guerra redujo la importación cinematográfica y frenó la producción española, aunque sin detenerla totalmente. Algunas películas quedaron interrumpidas por el *alzamiento* en pleno rodaje, como la ya mencionada *El genio alegre,* en Córdoba, y *Asilo naval* (1936, Tomás Cola Alberich), en Cádiz, que nunca se completaría. Otras serían paralizadas más tarde, como *¡Caín!* (1938, Santiago Ontañón), en Madrid, que tampoco sería finalizada. Las circunstancias de la guerra dificultaron gravemente el trabajo cinematográfico en una capital cercada y castigada por los bombardeos, con escasez de suministros esenciales y constantes cortes de fluido eléctrico, lo

que determinó el predominio de los estudios de Barcelona.

Como indicaba Rafael Abella, «el cine era un espectáculo de retaguardia; pero, en Madrid, el frente y la retaguardia estaban tan estrechamente unidos que las películas se proyectaban para los combatientes, que salían de guardia en la Casa de Campo o en el Puente de los Franceses y se iban al cine». Como el resto del público, se encontraban con una cartelera en la que figuraban casi siempre los mismos títulos. «Cuando empezó la guerra», nos comentaba José Luis López Vázquez, «había un cierto número de películas en exhibición, y se estuvieron pasando constantemente».

Las estadísticas que manejan los historiadores arrojan una producción de 360 películas en el bando republicano y 93 en el sublevado. Pero lo cierto es que los documentales propagandísticos, generalmente con escaso metraje, constituyen una aplastante mayoría[7] y las obras de ficción suman poco más de media docena. Las principales instalaciones técnicas se encontraban en Barcelona y Madrid, por lo que quedaron en manos republicanas, incautadas por los sindicatos revolucionarios. El bando franquista no disponía de platós con los medios técnicos imprescindibles, y sólo sacaría adelante su propio cine gracias a la ayuda de la Alemania nazi.

Los más activos en la hechura de documentales de carácter político serían los comunistas a través de Film Popular, firma creada por el PSUC que también se encargaba de distribuir películas soviéticas. El Socorro Rojo Internacional y la Alianza de Intelectuales Antifascistas colaboraron en la realización de piezas sobre los efectos de la tragedia bélica en los niños, o denunciando los bombardeos contra la población civil de Madrid. El propio Gobierno, a través de su Departamento de Propaganda, impulsó documentales como *España 1936* (1937, del francés Jean-Paul le Chanois, sobre guion de Luis Buñuel) para difundir la causa republicana en el extranjero.

Como inicio de un proyecto anarcosindicalista de crear en Barcelona una «ciudad del cine» –que nunca se haría realidad–, la CNT se apropió de las empresas Orphea y Trilla-La Riva. De sus instalaciones, rebautizadas Estudio Uno y Estudio Dos, salieron casi todos los largometrajes argumentales realizados en tiempos de guerra. Las organizaciones proletarias del sector[8] se esforzaron en fomentar producciones «didácticas y revolucionarias», con tramas que plantearan cuestiones sociales candentes, como el mediometraje de Ricardo de Baños *Y tú, ¿qué haces?*

(1937)[9]. Sin embargo, su empeño político los empujó a centrarse en documentales, como *Así venceremos* (1937, Fernando Roldán), anunciado como «film de propaganda antifascista». Además, el trabajo se reorganizó de forma *igualitaria*. Y los salarios quedaron limitados a 20 pesetas diarias… excepto los de los músicos, arguyendo que «un violín no lo toca cualquiera».

—Todo el mundo cobraba lo mismo, el director, el fotógrafo, los actores, los técnicos del laboratorio, etcétera –nos precisaba Miquel Porter–. Y eso, que podía tener explicación por coherencia ideológica, a niveles de producción no podía ser peor. Porque todos se creían con los mismos derechos ya que cobraban igual, y allí mandaba tanta gente que al final no mandaba nadie. Terminar bien una película, en aquella situación, era *casi casi casi* un fenómeno.

Las circunstancias tampoco ayudaban a la tranquilidad y el orden en los rodajes. «Un día estábamos filmando en el Tibidabo, cerca de la carretera, con caballos y todo», rememoraba Ignacio F. Iquino, «y de pronto pasaba un coche cargado de milicianos con escopetas y paralizaba el trabajo por unos instantes. "A rodar, venga, motor". Al cabo de un momento se oía *pa pa pa,* disparos lejanos... Eran horas de angustia y miedo».

La CNT avisó de que las películas que no respondieran a postulados de libertad y humanidad no serían distribuidas. Por ello no es extraño que dos adaptaciones zarzueleras, ambas de Cifesa[10], no se estrenaran hasta finalizada la guerra: *Bohemios* (1936, Francisco Elías), que llegó a las pantallas después de que uno de sus intérpretes, Antonio Gatón, hubiera sido fusilado, y *Molinos de viento* (1938), segunda y última obra de Rosario Pi como directora.

La producción que más claramente reflejó la ideología obrerista fue *Aurora de esperanza* (1937, Antonio Sau), un melodrama con final abierto que narraba la rebelión de un parado cuya mujer se veía obligada a servir como maniquí de lencería, y terminaba liderando una marcha contra el hambre, exigiendo trabajo, pan y justicia social, que degeneraba en violencia. Pero no tuvo el éxito de *Barrios bajos* (1937, Pedro Puche), proyectada en centenar y medio de salas, que también tenía un *héroe proletario* como protagonista y retrataba con crudeza ambientes de

prostitución y tráfico de cocaína. Casos aparte fueron *Nuestro culpable* (1937, Fernando Mignoni), realizada por la CNT en Madrid, porque soslayó el mensaje directamente obrerista con un contenido más «feminista», y las comedias más «descaradamente comerciales» *En busca de una canción* (1937, Eusebio Fernández Ardavín) y la adaptación del texto de Enrique Jardiel Poncela *Las cinco advertencias de Satanás* (1938, Isidro Socías). Cabe destacar también el mediometraje humorístico *Paquete, el fotógrafo público número uno* (1938), dirigido por Iquino, por tratarse del debut ante las cámaras de Paco Martínez Soria. Finalmente, al cabo de un año, la división de las distintas fuerzas sindicales, los durísimos enfrentamientos entre anarquistas y comunistas, e incluso la *rivalidad* con la propia Generalitat –que prefería impulsar el trabajo propagandístico de Laya Films[11]– determinaron un declive del cine republicano.

Sólo se mantuvieron los documentales políticos, que constituían una necesidad inmediata, y su realización continuó gracias al esfuerzo personal de cineastas y periodistas de izquierdas. Junto a ellos trabajaron, en circunstancias muy difíciles, algunos camarógrafos y técnicos que no compartían su militancia pero que se veían obligados; muchos, con tanta prudencia como miedo por la situación de sus familias, divididas por la guerra. Tal fue la experiencia de Arturo Ruiz Castillo, al que el 18 de julio había sorprendido en Cataluña: «Yo fui con la cámara a los frentes de combate, como operador y como director, pero siempre de paisano», nos contó. «Estuve en la 47.ª División e hice siete u ocho películas, pero no firmé ninguna, porque mis padres vivían en la zona nacional».

Curiosamente, la película rodada en España que mejor retrató el ambiente de la Guerra Civil fue escrita y dirigida por un francés, y no llegó a ser vista: *Sierra de Teruel* (*L'espoir,* 1938, André Malraux). Rodada en la proximidad de los frentes de combate durante los últimos meses de la contienda, respondía al propósito de «llevar a las pantallas de todo el mundo la causa republicana». Malraux fue uno de los muchos intelectuales extranjeros comprometidos en la lucha antifascista que acudieron en apoyo de la República española. Combatió como piloto de guerra, en una escuadrilla que el mismo fundó. Y plasmó sus experiencias en una novela titulada *L'espoir,* que enseguida llevó al cine. Las autoridades republicanas le dieron todo el apoyo posible, y el rodaje de *Sierra de Teruel* comenzó en

Cataluña en julio de 1938, con la participación de milicianos en su reparto. Pero el avance de las tropas de Franco impidió que Malraux culminase su obra en España. El filme no sería montado y estrenado en Francia hasta 1945, y permaneció prohibido en España durante más de treinta años.

—Cuando la estaban haciendo, se produjo el rompimiento del frente; y entonces les entró miedo y evacuaron, cruzaron los Pirineos con todos los rollos filmados –señalaba Porter–. Pero en 1939 empezó la Guerra Mundial y, como los alemanes rápidamente avanzaron sobre París, Malraux escondió el negativo, que estaba a medio montar, y se largó a Inglaterra para unirse a la resistencia.

Durante los dos primeros años de la guerra, también el cine de «la España nacional» –carente de estudios de rodaje– dedicó a los documentales de propaganda la mayor parte de los recursos técnicos que las principales empresas del ramo, como CEA y Cifesa, pusieron al servicio de Franco. Falange Española se lanzó a la producción de unos *noticiarios* de tinte fascista. También, en menor medida, el Requeté, la organización paramilitar carlista. E incluso el Estado Mayor del Ejército, que promovió las filmaciones de los combates en Málaga y Belchite. Se ordenó la proyección obligatoria de estos materiales en todos los cines, cuyas sesiones debían iniciarse con la audición de la *Marcha Real,* con el público en pie y brazo en alto.

El apoyo del nacionalsocialismo al franquismo aumentaba, haciéndose más evidente cada día. Y se extendió al cine por medio de un acuerdo alcanzado entre el Gobierno provisional de Burgos y el ministro de Propaganda nazi, Joseph Goebbels, que facilitó el rodaje de cinco películas españolas en los estudios de UFA. Como nos decía Luis M. Delgado, «hubo que ir a Alemania para hacer el cine español que no se podía rodar aquí por falta de platós». Y, en 1937, las *tropas artísticas* de Cifesa, encabezadas por Florián Rey y Benito Perojo, desembarcaron en Berlín para realizar cinco largometrajes sin contenido político –bajo el sello de Hispano Filmproduktion–, a los que hay que sumar el documental *España heroica* (*Helden in Spanien,* Joaquín Reig). El mismísimo Hitler recibió a sus *cabezas de cartel*, y Florián Rey contaría después que al *Führer* le entusiasmó la idea de filmar *Carmen la de Triana.* Una contradicción

mayúscula[12], dado que la protagonista era gitana, una «raza inferior» para los nazis.

Tanto *La canción de Aixa,* de Florián Rey, como *El barbero de Sevilla* y *Mariquilla Terremoto,* ambas dirigidas por Benito Perojo, beneficiadas por los modernos medios de UFA, alcanzaron una calidad técnica entonces imposible para el cine español, pero no tuvieron el gran éxito de sus *películas hermanas Carmen la de Triana* y, sobre todo, *Suspiros de España.* En la primera, Imperio Argentina no sólo tocó *Die castañeten,* sino que memorizó en alemán diálogos y canciones –algunas tan intraducibles como *Los piconeros*– para la versión germana, titulada *Andalusische Nächte.* La segunda triunfó en las taquillas *nacionales*, aunque no pudo proyectarse en la zona republicana pese a su inocuidad, aumentando la enorme popularidad de Estrellita Castro. Su música, de nostálgicos tintes patrióticos, sirvió de fondo a la tragedia que España vivía. Y se convirtió en uno de los sonidos más recordados de aquellos años de amargura, especialmente entre quienes se vieron forzados al exilio.

Las dos censuras

Aunque con presupuestos ideológicos opuestos y formas diferentes, la censura cinematográfica actuó inflexiblemente en los dos bandos. Como subrayaba Porter, «fue sobre todo de carácter ideológico en el lado republicano, y de carácter más moral y ético en el lado rebelde».

El Gobierno del Frente Popular mantuvo básicamente la normativa de espectáculos que estaba vigente cuando llegó al poder. Los mecanismos no se modificaron, aunque los criterios políticos se vieran endurecidos por la guerra. Pero ello tampoco supuso un incremento notable de la vigilancia sobre el cine, pese a la presión de distintas organizaciones como la CNT, que no tardó en establecer un «control sindical», censurando las películas con «marcado sabor reaccionario o tendencia a desacreditar los postulados de libertad y humanidad». Domènec Font argumentaba que «los grupos de producción y de presión durante la República y la Guerra Civil están vinculados a siglas y digamos que crean una censura política. Pero yo no creo que se pueda hablar de censura, sino de utilización del cine como arma militante para objetivos concretos».

—La censura durante la guerra apenas existía más que sobre el papel, no se ejercía en ningún sentido –afirmaba Hernández Girbal–. Únicamente se permitió aplicarla un señor llamado Miguel San Andrés, que ocupaba la Delegación de Prensa y Propaganda de la Junta de Defensa. A mí no me gustó aquello. Y denuncié el hecho en un artículo titulado «El arte, la censura y los censores». Este llegó a manos de Sánchez Arcas, que era el ministro de Cultura del Gobierno, y destituyó a San Andrés por ejercer la censura *personalmente*.

Tampoco recordaba ninguna presión sobre su trabajo la actriz de cine, teatro y doblaje Marta Flores: «Yo no vi que apareciera ningún censor por los escenarios ni por los platós de Barcelona, que es donde viví todo ese tiempo». Pero la hubo. A veces de forma encubierta e incluso tardía, como con las películas de Cifesa, resultando notorios los casos de *La hermana San Sulpicio* (1934), que fue *retirada* de las pantallas cuando llevaba dos años proyectándose, y *Morena Clara* (1936), cuya distribución en zona republicana acabó siendo vetada. Aunque no presentaban motivos para la prohibición, ambos títulos se vieron condenados por la militancia falangista de Florián Rey e Imperio Argentina. Y porque Vicente Casanova, propietario de Cifesa, abandonó la zona republicana y se unió a las fuerzas rebeldes.

El Frente Popular autorizó algunas cintas, sobre todo soviéticas, que llevaban años en la lista negra, como las ya citadas *El acorazado Potemkin* y *Octubre.* Sin embargo, metió las tijeras en *Chapayev, el guerrillero rojo* (*Chapaev*, 1934, Georgi y Serguéi Vasiliev), mutilando su final para evitar que la muerte del protagonista desmoralizara al público.

Donde se manifestaban más nítidamente las diferencias entre las censuras de los dos bandos era en la prolífica producción de propaganda. Las autoridades republicanas no autorizaban los rodajes sin el visado previo de los guiones. Y las franquistas exigían que, tras obtener el permiso de filmación, las imágenes se sometieran a revisión militar y religiosa.

Mentía el censor franquista Manuel Augusto García Viñolas cuando nos aseguraba que, en la «España nacional», «no existía una organización de censura ni un clima de censura; yo jamás recibí una consigna absolutamente de nadie sobre lo que debía o no debía rodar, sobre qué era oportuno o no era oportuno rodar. Nada. Acaso porque no lo necesitábamos; es posible

que porque estuviéramos imbuidos de un mismo propósito y no lo necesitáramos». Claro que Román Gubern advertía de que «el aparato de propaganda franquista era el Departamento General de Cine, dirigido por el falangista García Viñolas[13]. No hacía falta una censura externa de su trabajo, porque ellos mismos lo controlaban todo».

Lo cierto es que el régimen fascista, desde sus inicios, sometió al cine a un control implacable. Para empezar, todas las películas estrenadas antes de la guerra tuvieron que volver a solicitar permisos de exhibición. Y se cobraba a los distribuidores el *trabajo* de los oscuros funcionarios encargados de revisar lo que ya todo el mundo había visto, a razón de diez pesetas por rollo. Entre las producciones españolas con que se ensañaron las recién implantadas tijeras *nacionales* se encuentra *Una morena y una rubia* (1933, José Buchs), tanto por su *destape* como por los «contenidos inmorales» de sus diálogos… pese a que a lo largo de tres años no hubiera escandalizado a nadie[14].

—La censura se estableció primero, el 21 de marzo de 1937, en Sevilla y La Coruña –confirmaba Florentino Soria–, porque la zona franquista estaba partida en dos pedazos, prácticamente incomunicados entre sí, y hubo una censura para la zona norte y otra para la zona sur, hasta que posteriormente, el 18 de noviembre, se creó en Salamanca un organismo centralizado, denominado Junta Superior de Censura Cinematográfica.

Pero no se hizo pública norma alguna, y los criterios para autorizar, cortar o prohibir una película quedaban sujetos a algo tan ambiguo como «las instrucciones de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda».

El 2 de noviembre de 1938 el Gobierno de Franco emprendió «la indispensable *misión* de ejercer la vigilancia y orientación del cine a fin de que sea digno de los valores espirituales de nuestra Patria». La orden ministerial, que creó una Comisión de Censura y una Junta Superior de Censura Cinematográfica, consideraba «innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas».

—Todo era de un esquematismo de gran guiñol: la censura tenía tres patas: curas, militares y falangistas –sentenciaba Gubern–. La primera Junta de Censura de 1937 constaba de tres vocales, que eran los representantes

del Ejército, de la Falange y de la Iglesia, así de claro.

Una de sus primeras medidas para salvaguardar valores fundamentales consistió en eliminar de la ya mencionada *Tarzán y su compañera* (*Tarzan and His Mate,* 1934, Cedric Gibbons) un desnudo de Maureen O'Sullivan... ¡que se adivinaba en una silueta al trasluz! Empezaba así a regir la «intolerancia moral» que habían exigido públicamente los carlistas, como autores de la primera petición formal de censura, a las pocas semanas de iniciada la guerra.

—Uno de los puntos programáticos, entre los muchos que se esgrimían, era el «saneamiento de las costumbres», lo que afectaba a una tolerancia determinada en el cine y los espectáculos –remachaba Rafael Abella–. Pero cuando usted se enteraba, por ejemplo, de que el señor Arellano, gobernador civil de La Coruña, había obligado a que las niñas y los niños de dos años fueran con taparrabos a la playa, se daba usted cuenta de por dónde iban a ir los tiros, de a dónde íbamos a ir a parar.

Pero la moral no sería la única obsesión censora del franquismo. También se extremaría el control político, prohibiendo cualquier mensaje distinto a la férrea doctrina totalitaria del Movimiento Nacional. Una muestra del celo oficial es la prohibición de *Nobleza obliga* (*Ruggles of Red Gap,* 1935, Leo McCarey), porque su protagonista citaba el célebre discurso de Abraham Lincoln en Gettysburg, enunciando los principios básicos de libertad e igualdad de la democracia norteamericana. «Se consideró subversivo», continuaba Abella, «que un personaje de una película se refiriera a aquellos valores históricos».

Como cierre de una época trágica e inicio de la etapa política más oscura de nuestro siglo XX, llegaría a las pantallas el inolvidable reportaje *La liberación de Madrid* –«edición extraordinaria» del *Noticiario Español*–, concebido como un postrero *parte de guerra* cinematográfico[15], realizado en el mismo tono triunfal de *La liberación de Barcelona* (1939). Sus gritos finales de «¡Franco, Franco, Franco, arriba España!» resonarían sin parar durante las décadas amargas de la tiranía que acababa de comenzar.

---

[1] Fernández de Córdoba es conocido, sobre todo, por poner la voz a los partes de guerra franquistas, especialmente por el último que daba cuenta de la victoria. La mayoría del equipo de

rodaje de *El genio alegre* se unió a los sublevados.

[2] La actriz Carmen de Lucio, cuyo nombre no apareció en los créditos del film.

[3] Para finalizar el rodaje de *El genio alegre,* ya acabada la guerra, Anita Sevilla y Edmundo Barbero fueron reemplazados por Charito Benito y Erasmo Pascual.

[4] Constantina de Jarque (1915-1937) era hija del payaso Tonitoff, que falleció mientras actuaba en el Circo Tívoli de Barcelona. Ganar un certamen

de belleza la catapultó al teatro de variedades, donde alcanzó gran popularidad. Hizo desnudos integrales en espectáculos del género entonces llamado «sicalipsis». Fueron sonadas sus relaciones con personajes como Paulino Uzcudun y Juan March.

[5] Primo de José Antonio Primo de Rivera, se convertiría en el cineasta favorito del *generalísimo* y realizó el documental hagiográfico *Franco, ese hombre* (1964).

[6] En el programa *La noche del cine español* (1984-1986).

[7] Gran parte de los documentales se perdió en agosto de 1945, en el incendio sufrido por los laboratorios de Cinematiraje Riera, donde habían sido recopilados por el Departamento Nacional de Cinematografía.

[8] El SIE (Sindicato de la Industria del Espectáculo de la CNT) y el SUICEP (Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos), dependiente del Ministerio de Propaganda e Instrucción Pública.

[9] Pionero del cine mudo español. Sólo se ha conservado la versión sueca de *Y tú, ¿qué haces?,* titulada *Och vod gör du?.*

[10] La Compañía Industrial Film Español S. A. (Cifesa), fundada en 1932, se encargaba de la distribución en España de las películas de Columbia Pictures. Al estallar la Guerra Civil, mantuvo su sede originaria de Valencia (que pasó a manos de un Consejo Obrero), las de Madrid y Barcelona, y otra en Sevilla.

[11] Laya Films, creada en 1936 por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat, ofrecía un noticiario cinematográfico semanal titulado *España al día,* de proyección obligatoria, y se encargaba de la distribución de películas soviéticas.

[12] Otra llamativa contradicción fue que se encargase la música al maestro Ramón Perelló, que no había ocultado sus simpatías republicanas y anarcosindicalistas.

[13] Manuel Augusto García Viñolas (1911-2010), periodista, crítico de arte. Director de Cinematografía y Propaganda (1938) del bando franquista. Fundador de No+Do.

[14] Véase el capítulo anterior, pp. 59-76.

[15] El *Noticiario Español* había empezado a editarse en 1938 como medio cinematográfico oficial del franquismo, creado por el falangista García Viñolas.

CAPÍTULO 6

Un dictador cinéfilo

La influencia del *caudillo* en la censura

Al general Franco no se le veía en sesiones de ópera, conciertos, representaciones teatrales o exposiciones, ni siquiera en ferias del libro. No le interesaba la cultura. Le gustaban la caza y la pesca, los toros, el folklore de las *demostraciones sindicales*, y el fútbol, donde jamás faltaba a entregar su propio trofeo: la Copa del Generalísimo. Entre sus tiránicos colegas de la época tan sólo el portugués Oliveira Salazar llevaba una vida más oscura, triste y rutinaria. Pero el *caudillo de España por la gracia de Dios* era un gran aficionado al cine, mucho más que Hitler y Stalin, con quienes compartía el gusto por la pantalla como principal forma de diversión, en la intimidad de sus propias salas de proyección.

Se sabe que el *Führer* veía una o dos películas cada noche, y que entre sus títulos favoritos estaban *King Kong* (1933, M. C. Cooper y E. B. Schoedsack) y *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind,* 1939, Victor Fleming). Aseguran algunos historiadores que reía a carcajadas con los Hermanos Marx, adoraba a Greta Garbo y se emocionaba hasta las lágrimas con melodramas románticos como *La dama de las camelias* (*Camille,* 1937, George Cukor). Incluso ordenó que le facilitasen una copia de *El gran dictador* (*The Great Dictator,* 1940, Charles Chaplin)[1]. Pero, sobre todo, le atribuyen una sorprendente pasión por los dibujos animados, que le habría llevado a coleccionar cortometrajes de Mickey Mouse, y a repetir numerosas veces el visionado de *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs,* 1937, Walt Disney), hasta en el búnker donde acabaron sus días. Al igual que Franco, desarrolló el hábito de anotar en una libreta los títulos de los filmes que le pasaban e incluso de escribir breves reseñas críticas.

Stalin, que carecía del sentido del humor de Hitler, hacía gala de un mayor espíritu censor durante las largas sesiones cinematográficas que disfrutaba en su dacha de Kuntsevo. El *padrecito* rechazaba las cintas con imágenes *contrarias a la moral* y exigía ver todas las producciones soviéticas antes de que fueran distribuidas, imponiendo desde grandes cambios hasta pequeños cortes de imágenes banales.

La *cinefilia* de Franco era mucho más amplia y profunda que la de los dictadores de Alemania y la URSS. Siempre sintió la tentación de la pantalla, no sólo como espectador asiduo sino incluso como *creador*, movido por el propósito de cimentar tanto su carrera militar como sus ambiciones políticas. En plena Guerra del Rif, en noviembre de 1924, se

ocupó de filmar con un tomavistas de 9,5 mm la retirada de los regulares en Xauén. En 1926 se interpretó a sí mismo –con excesivo énfasis– en una escena de *La malcasada* (Fco. Gómez Hidalgo)[2]. Y, poco antes de embarcar en el *Dragon Rapide* para encabezar la sublevación del 18 julio, concedió su apoyo –como máxima autoridad castrense– al rodaje en Canarias del filme francés *La grande relève* (*La bandera,* 1936, Julián Duviviere), por entender que beneficiaba a la imagen de la Legión española.

Durante la Guerra Civil, Franco se valió del cine para afianzar su figura de líder en momentos políticamente decisivos, demostrando una enorme astucia. Por ejemplo, ordenó que le filmasen entrando en las ruinas del Alcázar de Toledo y saludando a su defensor, el coronel José Moscardó... aunque no fuese él quien rompió el largo asedio, sino su entonces rival castrense, el general Varela. Y meses después de acabada la contienda, ya como todopoderoso jefe del Estado, encontraría tiempo para escribir el guion de *Raza,* que sería la película paradigmática del fascismo español. Dicen que, pocos años más tarde, planeó otro argumento sobre heroísmos patrióticos ambientado en la División Azul. Pero no estaba el horno internacional para bollos y tuvo que renunciar a su sueño.





El general Franco se interpretó a sí mismo, en una intervención en *La malcasada* (F. Gómez Hidalgo, 1926) junto a su compañero de armas Millán Astray.

Finalmente, correría el rumor de que el *generalísimo de todos los ejércitos,* para matar su aburrimiento en las tinieblas de El Pardo, llegó a hacer algunos dibujos animados. Aunque Orson Welles afirmaba haber visto uno, no hay constancia documental de su existencia. Pero el rumor es creíble, dado que Franco tenía habilidad con los pinceles y –como narraría su nieto[3]– «cada tarde, después del café, se encerraba un ratito a pintar». Después de todo, en Alemania se ha encontrado un boceto de los enanitos de Blancanieves trazado por Hitler, que también se creía un artista entre brochas.

Fue un secreto a voces que el seudónimo de Juan de Andrade ocultaba a Franco como guionista de *Raza,* hasta que el dictador solicitó, en 1964, su inscripción en la Sociedad General de Autores[4]. Desde su estreno se supo que era obra del *caudillo* y, como indicaba Román Gubern, «fue un *film modelo*, un *film guía*, para marcar una pauta de lo que debía ser el *cine de cruzada*, destinado a legitimar la insurrección franquista». A la figura de Franco en la sombra «se sumaba además –destacaba el también historiador Emilio Sanz de Soto[5]– que el realizador fuera el falangista y primo de José Antonio, José Luis Sáenz de Heredia».

Tampoco era difícil seguir las líneas políticas y formales marcadas por *Raza,* aunque su director definiera su contenido ideológico[6] con estas elocuentes palabras: «Su Excelencia el Generalísimo, como consecuencia de la observación de los sucesos que había habido en nuestra guerra, encontró que *esto*, la *razón de esto,* era ser de la misma raza, tener una raza común. Y que *esto* se remontaba incluso a los conquistadores; que era un nexo, que teníamos *una bacteria*, como pudiera ser los toros de lidia». Bastante esclarecedores resultaban la trama y los diálogos del filme: el drama de los hermanos Churruca –descendientes del histórico marino– cuyo padre, *enviado a morir en Cuba por culpa de la masonería*, había intentado transmitirles «el espíritu de los almogávares, los más representativos de la raza española», pese a lo cual terminaban luchando en bandos enemigos durante la Guerra Civil. Su protagonista llegaba a decir que los *nacionales*, «sin planos y aun sin armas, ganarían la batalla contra el comunismo bárbaro y ateo; son ellos los que sienten en el fondo de su espíritu la semilla superior de la raza, los elegidos para la gran empresa de devolver España a su destino».

Naturalmente, *Raza* se exhibió más que ningún otro título y se convirtió

en un gran éxito de taquilla. El Gobierno mandó que se tirasen cuarenta copias, para facilitar que estuviera simultáneamente en todas partes. Incluso se envió una al papa Pío XII, que «quedó muy complacido con el film», según el informe redactado por la embajada española en Roma. No obstante, la *película ejemplar* acabó siendo censurada por el propio Franco, cuando se repuso en la cartelera de 1950.

—Entonces se montó una nueva versión, se modificaron los diálogos y se cortaron escenas –señalaba Gubern–, incluso se cambió su título por *Espíritu de una raza,* que tenía una connotación más suave y más católica. Se eliminaron los planos donde aparecía el saludo fascista, y algunos pasajes que hacían alusión a los norteamericanos. Es decir, que se hizo realmente una puesta al día, una especie de repaso ideológico, para limar aristas y no ofender a las potencias democráticas que en ese momento gobernaban el mundo occidental.

El «galán del No+Do»

Durante décadas, ir al cine suponía encontrarse con la imagen triunfal del *generalísimo*. No había forma de evitarla, ya que su figura aparecía constantemente en los Noticiarios y Documentales (No+Do)[7] que la dictadura realizó e impuso en todas las salas durante 32 años. La primera de sus ediciones semanales, estrenada el 4 de enero de 1943, se iniciaba con imágenes de Franco en su despacho y estas palabras: «En el Palacio de El Pardo, como en otro tiempo en su cuartel general, el jefe del Estado español, Caudillo victorioso de nuestra guerra y de nuestra paz, reconstrucción y trabajo, se consagra a la tarea de regir y gobernar a nuestro pueblo. Siguiendo el ejemplo de Franco, todos los españoles tenemos el deber de imitarle. Y lo mismo que él dedica su inteligencia y su esfuerzo, su sabiduría y prudencia de gobernante, a mantener nuestra patria dentro de los límites de una paz vigilante y honrosa, cada uno en su esfera de acción y de trabajo ha de seguir esta línea de conducta, sirviendo lealmente la misión que le está encomendada y que, en definitiva, redunda en beneficio de nuestra nación y de nuestro pueblo».

—Hubo que dar un baño de inmersión a aquellos que no habían recibido

ya el adoctrinamiento por el paso del ejército nacional, o porque desde el primer momento habían estado con Franco –explicaba Rafael Abella sobre la finalidad última del No+Do–. Era como decirles, «oigan, entérense bien de dónde están; no se hagan ilusiones, y apréndanse la lección bien: aquí Franco es el que manda y hay que rendirle tributo». Entonces se produjo un derroche de eslóganes que decían «Franco manda, España obedece».

Quienes pretendieran disfrutar de un *western,* una historia de amor o una comedia, o incluso llevaran a sus hijos a ver *Bambi* (1942, Walt Disney), tenían que soportar previamente el insistente mensaje fascista, muchas veces con largos fragmentos de discursos pronunciados por el dictador de voz aflautada, justificando su tiranía y la represión. Como estas frases leídas en una reunión del Consejo Nacional de FET y de las JONS: «El comunismo es un mal moderno que se propaga con tanta mayor rapidez cuanto más débiles son los organismos con que se pone en contacto. Y aún hoy, liberada España de esta carroña, todavía esas insignificantes marejadas políticas, por mucho que se disfrazan, obedecen siempre a la intriga y a la oculta inspiración de los masones expatriados». Cualquier mínimo acontecimiento, como la *tradicional* corrida de la Beneficencia, servían para que la épica voz del No+Do repitiera que «la llegada del Caudillo es acogida con clamorosos vítores de la muchedumbre, que aclama sin cesar al jefe del Estado, que, una vez más, puede comprobar la gratitud y la adhesión de todos los españoles».

—Entonces el No+Do representaba la glorificación de todos los actos oficiales que se llevaban a cabo –proseguía Abella–. Y, claro, siempre aparecía Franco. Eso dio lugar a que se le llamara «el galán del No+Do», porque realmente desempeñaba ese papel en cada uno de los noticiarios que se ponían.

El abuso de la presencia de Franco en la pantalla rozó la comicidad, aunque el público tuviera que taparse la boca. Por ejemplo, cuando el dictador recibió solemnemente el *gran cordón de la más excelsa orden del Elefante Blanco*, que le concedió el rey de Tailandia. Lo cierto es que los hagiógrafos cinematográficos del *generalísimo* no temían al ridículo, sabiendo que ningún espectador se atrevería a reírse. De lo contrario, ya se habrían avergonzado en 1937 por la escena de Carmencita, donde la hija del

dictador se dirigía a «todos los niños del mundo» y se veía a Franco moviendo la boca en silencio, sabiéndose de memoria el *espontáneo* mensaje infantil. Pero, generalmente, los excesos del No+Do producían tristeza y vergüenza, como aquella inolvidable secuencia filmada en la catedral de Santiago en la que se escuchaba al narrador que «el cardenal arzobispo contesta a la invocación de Su Excelencia, y le felicita por haber sido elegido por Dios para reafirmar nuestra unidad católica».

En cambio, se extremaba la vigilancia del aspecto físico que presentara el jefe del Estado en las filmaciones. No era un problema de fácil solución, ya que se trataba de un militar de escasa estatura, rechoncho y carente de un buen perfil para la cámara, además de tener voz de eunuco. Alberto Reig, como director que fue del No+Do[8], nos confesó que «había un operador, Ramón Sainz de la Olla, que era el único que rodaba cerca de Franco. Sabíamos que planos de arriba abajo no se le podían hacer. Porque, como era bajo y más bien gordo, si rodábamos desde arriba lo aplastábamos. Había que procurar lo contrario, para estilizar y realzar su figura». El propio Sainz de la Olla declararía que, «visto desde arriba, Franco parecía una aceituna».

Muchas veces las crónicas sobre actividades del *caudillo* –especialmente de sus vacaciones– parecían las típicas películas caseras de ocho milímetros que se rodaban como recuerdo de fiestas de cumpleaños o de viajes para mostrárselas a familiares y amigos. Ese era el tono de los reportajes del No+Do sobre los pasatiempos de Franco: el despiadado *guía de todos los españoles* aparecía ataviado como jugador de golf, cazador o pescador; disparaba y luego inspeccionaba los centenares de perdices muertas extendidas en el suelo; sacaba un salmón con su caña y posaba junto a su trofeo, o remataba a un atún a golpes sobre la cubierta del yate *Azor*. Y el inefable noticiario oficial informaba de que «su Excelencia disfruta unos días de bien merecido descanso. Sus nietos alegran los mejores momentos de a bordo durante el crucero estival por agua del Cantábrico, donde el jefe del Estado dirige una caza de cachalotes».

El cuidado de la imagen de Franco hizo que algunas filmaciones fueran objeto de censura. La primera vez en 1939, en la final de la Copa del Generalísimo, cuando se cortó un plano del dictador porque no estaba en posición de firme mientras sonaba el himno nacional. Con el paso de los años, el control se extremó para evitar imágenes que denotasen su

envejecimiento o los síntomas del párkinson que padecía. Blanca Álvarez, popular locutora en los inicios de TVE y también miembro de la censura de cine, nos lo recordaba: «Vimos que Franco tropezó al entrar en el palco del estadio donde se iba a jugar la final de la Copa. Y, como tenía la cámara enfocada en directo, todo el mundo pudo verlo. A partir de ese momento, se prohibió sacar planos cercanos del Generalísimo. Siempre había que sacarlo desde lejos».

Culminación del constante protagonismo de Franco fue el largometraje documental *Franco, ese hombre* (1964, J. L. Sáenz de Heredia), una especie de *super-No+Do* que se proyectó en todos los rincones de España, costeado con fondos de la campaña propagandística «25 años de paz». Durante su rodaje se produjo una situación insólita, que rememoraba, divertido, Ricardo Muñoz Suay: «En un momento determinado se dieron cuenta de que el Caudillo tenía la bragueta desabrochada y nadie era capaz de decirle que se la abrochara, así que se fueron pasando el encargo unos a otros». El No+Do y toda la prensa aseguraron que el estreno «suscitó la mayor expectación, con asistencia *del todo Madrid* de las grandes solemnidades». Revisando los materiales de archivo sobre la película, nos sorprendimos al encontrar estas palabras de Manuel Fraga Iribarne, pronunciadas años después, cuando los cinéfilos que podían permitírselo cruzaban la frontera francesa para ver las películas que prohibía la censura española: «¿Sabe usted el chiste del hombre que dice "¿Pero todavía no has visto *Franco, ese hombre*?". Y el otro responde: "No, yo estoy esperando para verlo en Biarritz, que allí sale Franco desnudo"».

Igual que hubo un *super-No+Do,* habría un *anti-No+Do: Caudillo* (1975, Basilio Martín Patino), producido de forma clandestina y que no pudo ser estrenado hasta la recuperación de la democracia. Su autor nos contó así las peripecias del documental: «Fuimos al extranjero, conseguimos material filmado y lo trajimos de contrabando. Aquí íbamos al Rastro y comprábamos pedazos de otras películas sobre Franco. Así reunimos todo el metraje que pudimos. Montamos *Caudillo* justo antes de que muriera, y lo guardamos en espera de mejores momentos. Yo me realicé como nunca, en un estado de libertad total, aunque con medios económicos reducidísimos y un equipo de dos o tres personas, las imprescindibles para trabajar en absoluto secreto. Pero creo que, por primera vez, gocé de eso que se llama ser libre».

Franco como censor último

Se ha polemizado mucho sobre la influencia directa del general Franco en la censura cinematográfica, incluso sobre su intervención personal en algunos casos concretos. Lo indiscutible es que la *doctrina* seguida por los *ángeles guardianes* de las pantallas españolas reflejaba las *esencias del régimen*. Y los criterios aplicados se modificaban ateniéndose a las distintas etapas de su evolución, desde el militarismo y el nacionalcatolicismo iniciales hasta el posterior aperturismo, con mayor tolerancia oficial por la modernización de las costumbres. Pero las Juntas de Censura siempre se mantuvieron absolutamente fieles a la dictadura y a la figura histórica que la encarnaba. No podía ser de otra forma, porque es lo que se exigía a todos los integrantes de la administración del Estado. La ambición personal de mantener el puesto o ascender, y también el miedo a perder el trabajo no permitían la existencia de *librepensadores* en el estamento oficial. El resultado fue el ejercicio de la arbitrariedad aplicada por franquistas exacerbados, predispuestos al exceso tanto en la represión de cualquier disidencia como en la adulación al tirano.

—Como muestra del exagerado proceder de algunos cargos que se decían *más franquistas que Franco* –comentaba José María García Escudero, buen conocedor de las interioridades de algunos aparatos del Estado–, cabe citar la idea de que se propusiera a la Iglesia el nombramiento del Generalísimo como cardenal, teniendo en cuenta que, canónicamente, un cardenal no tenía por qué ser eclesiástico.

Jaime Camino planteaba: «¿Quién se podía prestar a servir de censor en circunstancias de esos niveles? Pues sólo gentes de un fanatismo nacional sindicalista o católico militante, realmente digno de mejor causa. O gente muy gris, a quienes les interesaba cobrar las dietas, pues se pagaban unas dietas por guion leído o reunión a la que se asistía, y con eso conseguían un sobresueldo.

Según distintos testimonios de quienes le trataron de cerca, el *caudillo* confiaba en el trabajo de la censura y estaba satisfecho con los controles impuestos al cine. Pero, en el fondo, despreciaba a los usuarios de las tijeras. «Se cuenta esa anécdota», rememoraba José Antonio Nieves Conde,

«de un señor que se quejó de la censura hablando con Franco, y este le contestó: "¿Es que ha visto usted a algún censor que no sea tonto?"». Pero tampoco cabía esperar que desautorizase sus dictámenes, considerados *asuntos de poca monta,* ni mucho menos que interviniera personalmente en ellos al estilo de Stalin. En contra de quienes afirman que Franco apretaba las tuercas de la censura, Escudero nos aseguró lo contrario: «¿Franco el primer censor? Yo digo que de ninguna manera. Él veía mucho cine. Y, en algunos casos, contribuyó a que películas que tenían problemas de tipo político se salvaran».

—A veces Franco preguntaba por películas que le apetecía ver en su sala de proyecciones en el Palacio de El Pardo, y que habían sido prohibidas –admitía Jesús Suevos[9]–. Entonces se le explicaba que no se habían autorizado por esto o por lo otro, y él decía «Ah, vaya, pues no sé…». Es decir, que ahora parece que hasta era más benevolente que los mismos censores[10].

En el núcleo del poder del que emanaba la represión, en la residencia del general Franco, estaba –paradójicamente– la única sala de cine libre de censura. En el pequeño teatro de Corte que hizo construir Carlos III y remodeló Carlos IV, el tirano asistía frecuentemente a proyecciones privadas, rodeado de su familia y de un pequeño círculo de amigos íntimos. Para él se proyectaron unos dos mil títulos. Entre ellos, *Lo que el viento se llevó,* que estaba prohibido por la censura, pero en 1943 alguien le informó de que había una copia en la embajada norteamericana y el Ministerio de Asuntos Exteriores rogó que le fuera prestada. Según me precisaron algunos miembros de la servidumbre[11], de la programación se encargaba *la señora* Carmen Polo; y en los descansos, tras el No+Do y el documental de imágenes, se servía una merienda, ya que las sesiones eran a las cinco de la tarde. Entre los asistentes más asiduos solían encontrarse los marqueses de Villaverde, Carrero Blanco y Arias Navarro, acompañados por sus esposas, y Cesáreo González, el productor cinematográfico favorito del régimen, que una vez llevó a Marisol y Joselito para que saludasen a las *nietísimas*. En ocasiones se invitaba también a algunos cineastas, para que el *generalísimo* pudiera cambiar impresiones con ellos.

—Me comunicaron que tenía que ir a El Pardo, porque le pasaban mi

película a Franco –nos relató su experiencia el director Arturo Ruiz Castillo–. Yo me quedé horrorizado. No tenía coche, porque lo había vendido para poder terminar la película. Pero fui, claro, muerto de miedo. Me despedí de la familia, como si me fuera a la guerra. Y en El Pardo tuve un éxito enorme. Y me dieron de merendar muy bien. Me dijeron que había que llamar Excelencia al Generalísimo, pero yo no se lo llamé ninguna vez.

¿Qué trascendencia tenían aquellas sesiones de tarde, tras las cuales el círculo más íntimo del poder comentaba, para bien y para mal, lo que acaba de ver? ¿Condicionaron las opiniones expresadas en aquel peculiar cineclub el destino de algunas cintas?

—Eran más peligrosas las mujeres de los ministros que el propio Franco –apuntaba con humor Florentino Soria–, porque les decían a sus maridos: «Oye, Pepe, ¿has visto esta película?». O ni siquiera eso, sino «Me ha dicho Maruja que ha visto esta película y que la considera un escándalo; no sé, dile a Fraga que cómo permite estas cosas».

La leyenda cuenta que en la sala palaciega se resolvieron algunos problemas que los funcionarios del Ministerio de Información no sabían cómo solucionar. Por ejemplo, se dice que los censores temían que el discurso de Pepe Isbert en *Bienvenido míster Marshall* (1952, Berlanga) pudiera tomarse como una caricatura de las alocuciones de Franco. Y, antes de autorizar la película, arreglaron su proyección en El Pardo para ver si el general se daba por aludido, lo que –naturalmente– no ocurrió.

—Se ha hablado mucho de esa cuestión –reflexionaba García Escudero–, de si Franco revisó personalmente *Bienvenido míster Marshall* porque se pudiera pensar que el discurso de Pepe Isbert desde el balcón del ayuntamiento era una parodia de los de Franco, que realmente no eran, como piezas oratorias, ninguna cosa del otro jueves. Es posible, es posible; pero no creo que fuera por este único motivo, sino porque era una sátira del Plan Marshall y había motivos sobrados, sobradísimos, para que, en atención a esa dimensión política de la película, se pasase a consulta del jefe del Estado.

Pero que Franco diera su visto bueno a la película no significaba que esta hubiese quedado libre de censura. Ya antes del rodaje su guion sufrió

numerosas modificaciones. Como ejemplo, Juan Antonio Bardem citaba que «el señor que anuncia al alcalde que va a venir una comitiva de americanos, lógicamente, es el gobernador civil de la provincia. Pero eso no se pudo poner. Estaba absolutamente prohibido. Y se le llamó *delegado general*».

También corrió el rumor de que *Surcos* (1951, José Antonio Nieves Conde) superó las reticencias de los sectores más duros del régimen gracias a la intervención de Franco. Su director me lo negó tajantemente: «No no no. Esa historia de que la película se la habían pasado a Franco y este había dado su aprobación para que pudiera exhibirse, yo puedo asegurar que es falsa, totalmente falsa. Ojalá hubiera sabido yo de antemano que determinadas cosas se podían arreglar llevándolas a El Pardo y diciendo "Don Paco, mire usted esto, a ver si puede pasar o no"».

Sin embargo, hubo algunos casos muy especiales en los que Franco actuó inesperadamente como autoridad última de la censura. Según Emilio Sanz de Soto, «uno de ellos fue el de *Viridiana,* de Buñuel. Franco quiso verla solo, algo muy suyo. Y al salir de la proyección comentó que «en verdad estos extranjeros se asustan de todo, porque esta película en realidad son chistes baturros». Otro título que obtuvo la luz verde en El Pardo fue *Ana y los lobos* (1973). Su autor, Carlos Saura, nos lo narraba entre risas: «Es que era una película provocativa, ¿no? A mí me han contado que se la pusieron a Franco, pero no se sabe quién, porque no se decidían a sacarla adelante y había mucha presión desde fuera. Le pasaron la película, la vio y dijo que no le parecía peligrosa porque no se entendía nada».

La omnipresente figura del *caudillo* era una tentación imposible para la ironía de los cineastas, mientras por calles y platós iban de boca en boca los chistes más crueles sobre él, y la gente le apodaba «el cerillita», «su excremencia», «Paco, el rana», «claudillo» o, simplemente, le llamaba burlonamente por su nombre completo: Francisco Hermenegildo Teódulo. Los más ingeniosos se divirtieron con veladas alusiones en algunas películas. Simples *diabluras* de buen humor, como reconocía Luis García Berlanga:

—En *Esa pareja feliz* (1953) había un tenor de ópera, o un barítono, porque yo no entiendo mucho de música, que cantaba en una zarzuela e iba vestido de marino, de almirante. Era un hombre rechoncho y bajito, y,

además, el actor se llamaba Franco, lo que todavía daba más realidad a esa supuesta maquinación nuestra para hacer un pequeño ataque. Y la letra de la canción que cantaba era, más o menos, «dicen que me voy, dicen que me voy, pero me quedo».

Fue una excepción, porque al ojo de halcón de la censura no escapaba nada. La anécdota que evocaba José María Forn sirve de ejemplo del juego imposible que suponía aproximarse a lo más intocable:

—En *La rana verde* (1957) me divertí mucho rodando con el actor Félix Fernández. Esto no lo sabía nadie más que él y yo. Le dije: «Oye, Félix, tú aquí serás como Franco». Él hacía el papel del alcalde del pueblo y le dije: «Tú me vas a hacer siempre de Franco, ¿eh?». Cuando la censura vio la película, me llamó su responsable, Muñoz Alonso: «Bueno, yo creo que no ha sido intención de usted el hacer determinadas similitudes, pero gente de mente retorcida podría pensar que el alcalde puede tener algunos puntos de contacto con nuestro don Paco». De aquel *nuestro don Paco* sí que me acuerdo, porque me quedó muy grabado que un funcionario hablase con tan poco respeto del jefe del Estado.

A lo largo de los oscuros años de la dictadura, todo giró en torno a Franco y su corte de aduladores, que vivieron sostenidos por la represión policial y protegidos de cualquier forma de crítica por la censura estatal. La sombra del tirano inspiraba tanto odio como miedo.

—Ya se sabía que llegabas al cine y las películas estaban cortadas, pero eso no era más que un pequeño aspecto de la cuestión –sentenciaba con amargura Vicente Aranda–. Porque la censura tenía un brazo muy largo y alcanzaba todo. Alcanzaba tanto que, cuando hablábamos de según qué cosas, lo hacíamos en voz muy baja. Daba miedo simplemente hablar de nada; hasta de que una película estaba cortada.

---

[1] Documentos encontrados en el Berlín de la posguerra por Budd Schulberg (que recopiló materiales para el juicio de Núremberg) confirman que la vio dos días seguidos. También lo admitió Reinhard Spitzy, diplomático nazi y ayudante del ministro Von Ribbentrop. Ambos testimonios aparecen en *Charlot y el dictador* (*The Tramp and the Dictator,* 2002, Kevin Brownlow). Se ha dicho también que insistió en ver *El gran dictador* (*The Great Dictator,* 1940, Charles Chaplin) y que su caricatura le hizo reír.

[2] Véase el capítulo tercero, pp. 37-58.

[3] En el libro de Francisco Franco Martínez Bordiú, *La naturaleza de Franco. Cuando mi abuelo era persona,* Madrid, La Esfera de los libros, 2011.

[4] Franco utilizó también el seudónimo de Jakim Boor en los dos libros que escribió: *Marruecos, diario de una bandera* (1922) y *Masonería* (1952).

[5] Emilio Sanz de Soto (1924-2007), crítico de arte e historiador cinematográfico, fue colaborador de Luis Buñuel, y también de Carlos Saura como director artístico.

[6] En la entrevista con Méndez Leite citada en el capítulo anterior.

[7] No+Do (acrónimo de Noticiarios y Documentales) fue creado por la Vicesecretaría de Educación Popular, el día 29 de septiembre 1942, «con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional». Su programación no dejó de ser obligatoria hasta el final de la dictadura.

[8] Entre 1953 y 1962.

[9] Jesús Suevos Fernández-Jove (1907-2001), dirigente falangista, desempeñó el cargo de director general de Cinematografía y Teatro en 1961 y 1962. Fue también el primer director de TVE, procurador en Cortes en todas las legislaturas, primer teniente de alcalde de Madrid y presidente del Atlético de Madrid.

[10] Se dice que la última película española que Franco pidió ver fue *Furia española* (1975, Francesc Betriú), porque había oído comentarios sobre sus problemas con la censura y el escándalo que había causado su estreno (véase capítulo 11, pp. 229-262).

[11] Tras la muerte del dictador, el Palacio de El Pardo estuvo abierto a visitantes, que eran atendidos por antiguos servidores de la familia Franco y respondían a las preguntas de los curiosos sobre detalles de la vida familiar del dictador. Les oí narrar, además de las sesiones de cine, dónde y cuándo firmaba el *generalísimo* su «enterado» en las sentencias de muerte, o cómo empaquetaba personalmente el brazo incorrupto de santa Teresa –que guardaba en su dormitorio– para llevarlo consigo cada vez que salía de viaje.

CAPÍTULO 7

El terror de la posguerra

La censura como parte de la «justicia de los vencedores» (1939-1945)

España vivió sus años más amargos durante la posguerra, en un ambiente de miseria social y sometida a una represión extremadamente cruenta. El periodo inicial del franquismo en el poder estuvo preñado de dolor y de miedo, consecuencias de lo que la propaganda oficial presentó como una *redención política*. La tiranía de los vencedores –una derecha dogmática, sostenida por el Ejército–, bendecida por una Iglesia vengativa, estableció el crimen de Estado como método *purificador* de los vencidos. Y el propio Franco proclamó, a través de la radio y de los noticiarios cinematográficos, la razón última de su dictadura: «En la fe, en la superioridad sobre los demás, descansa el derecho para encuadrar y dirigir a los otros».

—La barbarie comienza con unos bandos como el de Queipo de Llano, ordenando ejecutar sin juicio a todos los dirigentes de partidos y organizaciones pertenecientes al Frente Popular; y que, si no se encuentra a los dirigentes, se pase por las armas a un número proporcional de afiliados –explicaba José Antonio Martín Pallín[1], magistrado emérito del Tribunal Supremo–. A partir de ahí se construye el *monumento jurídico* del franquismo. Yo no creo que los consejos de guerra sumarísimos, la Ley de Responsabilidades Políticas, de 1939, o la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo, de 1940, sean legales o no legales. Son alegales. Pertenecen a un mundo que repugna al Derecho. Es insostenible que unos juicios sin defensas y sin garantías terminen con cerca de 100.000 ejecuciones, más ciento setenta y tantas mil consignadas en el sumario de actuaciones abierto por el juez Garzón.

A pesar de que medio millón de republicanos había partido hacia un duro exilio, el régimen desató una intensa persecución de *rojos*, en un colosal ajuste de cuentas que llenó el mapa de España de fosas comunes y convirtió al país entero en una inmensa cárcel. Los enemigos de la dictadura que no fueron directamente pasados por las armas, quedaron hacinados en prisiones y campos de concentración, en condiciones insalubres. «En 1940, según las informaciones mismas del Estado, hay en torno a 280.000 presos, aunque sin duda son bastantes más», señalaba el historiador Ricard Vinyes[2]. «Y en esa cifra no están incluidas las mujeres presas por causas políticas, ya que nunca se las inventariaba así, sino como delincuentes, como prostitutas».

Aunque no se publicaba información alguna sobre la situación en las prisiones, el *Noticiario Español* llegó a mostrar imágenes de los detenidos, exhibidos casi como un trofeo, alardeando así de su conversión política: «He aquí que la España de Franco abre sus granjas y cuarteles, y habilita sus monasterios y castillos, para alojar a estos hombres que fueron enemigos nuestros. Desvanecemos el rencor. Y, como un tullido que desentumece su mano cerrada, estos hombres abrieron el puño. Y la hermandad de la mano abierta y el brazo extendido los recibió con la generosidad que el Imperio español de otro tiempo tuvo siempre con el vencido. Esta es nuestra justicia». Una *justicia* que, mediante un baño de sangre, pretendió aniquilar para siempre al enemigo democrático interior y quebrar la moral de cuantos se obstinasen en resistir. El cinismo oficial rozaba la burla siniestra, como nos contó Rafael Abella, «afirmando, en uno de los letreros que campeaban en las cárceles, que el penal debía tener la seriedad de un cuartel, la exactitud de un banco y la caridad de un convento».

—Nosotros teníamos un himno y todo, *La Pepa*, que es como se llamaba a la pena de muerte –recordaba Marcos Ana[3], que permaneció encarcelado desde 1939 hasta 1961–. Y era escalofriante que, cuando bajábamos por la mañana al patio, sabíamos que teníamos ocho o diez horas por delante y salíamos con una felicidad enorme. Pero, cuando tocaban para subir al atardecer, sabíamos que un grupo de nosotros iba a morir esa madrugada. Entonces había que tener valor para cantar ese himno, que decía «es la Pepa una gachí / que está de moda en Madrid / y que tié predilección por los rojillos. / Cuando viene esta mujer / a la cárcel de Porlier / al más bravo se le arruga el solomillo». Salían camiones cargados de compañeros para fusilarlos en el cementerio de Yepes, en Ocaña, en un sitio que llamaban «el hoyo de la gallina». Y nosotros, desde la cárcel, oíamos las descargas y, después, por los tiros de gracia, podíamos contar el número que habían fusilado ese día. Hasta el año 43 los fusilamientos eran diarios. Todos los días, cuarenta, cincuenta, sesenta. El sábado no había saca, y el único día que no se fusilaba era el domingo. Nosotros decíamos que los verdugos iban a misa los domingos.

—Incluso Himmler, cuando vino a España en 1940 y vio la política de

Franco de castigo a los republicanos –comentaba Ramón Tamames–, se quedó asombrado y dijo: «¿Qué están ustedes haciendo, todavía fusilando gente? ¿Pero qué es esto? Se fusila a los cabecillas el primer mes y luego se integra a la gente, como ha hecho Hitler en Alemania». Hasta le tuvo que poner de ejemplo a Hitler.

Represión, hambre y miedo

Tras el desplome de los fascismos europeos al final de la Segunda Guerra Mundial, el *generalísimo* dictó varias *medidas de gracia* y en 1944 liberó a 56.000 prisioneros. El No+Do, en uno de sus primeros números, titularía «La justicia generosa de Franco» un reportaje con esta narración: «En la prisión de Porlier y durante la Navidad, se celebra una misa que oyen todos los reclusos. El último decreto de libertad condicional abre las puertas de las cárceles para muchos condenados, que se reúnen emocionadamente con sus familias». Pero se mantuvieron las penas de extrañamiento –a modo de exilio interior– y el empleo de miles de presos políticos como mano de obra carente de derechos. Porque, como argüía Vinyes con ironía, «los presos se volvieron rentables cuando el Estado creó las colonias penitenciarias, y trabajaron en obras públicas, trabajaron para la Iglesia y, sobre todo, trabajaron para empresas privadas».

Hasta un año más tarde no concluirían los «expedientes por responsabilidades políticas», que sirvieron para efectuar una vasta depuración de funcionarios públicos y profesionales, despedidos de sus puestos. Tres millones de personas quedaron fichadas y lastradas políticamente. También se suprimieron títulos expedidos por la República, incluso los carnés de conducir, y se anularon los divorcios. «Un esperpento», a juicio de Martín Pallín, «porque con ello se provocaban bigamias».

Quedaría oficialmente *silenciado* otro episodio mortífero en la sucia historia de la tiranía: la lucha contra el maquis antifranquista, sujeta a la durísima Ley de Bandidaje y Terrorismo de 1943, y que a lo largo de diez años arrojaría un balance de más de dos mil guerrilleros muertos[4]. Según Andrés Sorel[5], «hubo dos tipos de represión: la que se dio contra los propios combatientes, los alzados o los escondidos, y otra aún más terrible, contra sus familias, fueran mujeres, madres o hijos, y contra los enlaces y

puntos de apoyo. También hubo dos tipos de ejecuciones: una, que se aplicó directamente a los guerrilleros, y otra, a aquellos que detenían, torturaban y que, si no hablaban, eran ajusticiados directamente».

La represión se justificaba oficialmente como *imprescindible* para el restablecimiento del orden tras los sañudos enfrentamientos de la Guerra Civil y para garantizar la paz en que había de desarrollarse un nuevo sistema político. «Lo que se pretendía», argumentaba Emilio Romero[6], «era sustituir la democracia liberal y parlamentaria, a la que se detestaba por parte de los vencedores de la Guerra Civil, por una democracia orgánica o social, donde la participación estaba en la familia, en el municipio, en el sindicato y en las corporaciones profesionales». Franco lo expondría así en su discurso de apertura de las Cortes en 1943: «Queremos libertad pero con orden. Y consideramos delictuoso todo cuanto vaya contra Dios o la moral cristiana, contra la Patria o contra lo social».

Más allá de las grandes palabras, se encontraba la amarga realidad cotidiana en que vivía la inmensa mayoría de españoles: la escasez de bienes básicos, las cartillas de racionamiento, las eternas colas para conseguir alimentos, el estraperlo…

—Franco entra en la autarquía porque no tiene otro remedio, no como Mussolini, que se la plantea como proyecto económico –indicaba Tamames–. Aquí la autarquía es el autoabastecimiento con las miserias de producciones que tenemos. La agricultura va mal porque no hay abonos, no hay fertilizantes, no hay ganado, no hay labor, no hay tractores, no hay semillas, no hay nada. Y la industria también va mal. Una gran parte de los mejores obreros está en la cárcel. Hay diez años espantosos entre el 39 y el 50. Es una España todavía en la guerra, de hecho, y en guerra físicamente por la existencia de zonas de guerrillas. A las que, curiosamente, en el país que inventa la guerrilla, se las llama *maquis*.

En los primeros tiempos de la posguerra, el hambre se extendió por todo el país. Se calcula que sus efectos, junto con la pobreza y el desamparo, se cobraron 30.000 muertos durante los seis años iniciales del Gobierno de Franco, mientras las carencias sociales también ahondaban los daños de la venganza política en los presidios. «Había algunos que fallecían de inanición y los encontrabas junto a tu petate», proseguía Marcos Ana.

«Despertabas y estaban muertos a tu lado. Porque aquella fue una etapa espantosa. No sólo se moría ante los pelotones de ejecución, sino también de hambre y de miseria en las cárceles».

La escasez provocaba que quienes buscaban la forma de combatir al hambre tuvieran que aceptar humillaciones políticas para conseguir las limosnas oficiales.

—Una de las posibilidades que había entonces para un niño de mi edad era formar parte del Frente de Juventudes –me contó con tristeza Adolfo Marsillach–, porque allí te daban una especie de chusco de un pan amarillento y un poquito de chocolate, no mucho más. La situación curiosa era que un padre como el mío, republicano, le pidiera a su hijo que se afiliara a una organización contraria a su ideología para que pudiera sobrevivir.

Durante largo tiempo el saludo fascista resultó prácticamente obligatorio. Y se consideraba *muy aconsejable* el uso de bigote, sombrero y corbata –junto a la ropa de *recato femenino*, con faldas largas y hombros cubiertos– como señas de identidad social de la *gente de orden*. Un anuncio repetía, en las páginas de los periódicos y las *filminas* de los cines, que «los rojos no llevaban sombrero». La prudencia en el vestir, así como el respeto por las costumbres y modas impuestas desde El Pardo, se enmarcaban en un temor constante, sembrado y cultivado por las instituciones; un miedo que arraigó profundamente en el conjunto de la sociedad, en una época gris, cuando, como rezaba un chiste, «estaba prohibido todo lo que no fuera obligatorio».

—El factor más determinante y siniestro fue el miedo de la población civil –aseguraba Sorel–. Un miedo que en las calles obligaba a alzar el brazo cuando se pasaba delante de una bandera, a pararse si sonaba el himno…, pero sobre todo el miedo dentro de las casas, el miedo a la policía, el miedo a las detenciones y el miedo a hablar.

El castigo despiadado y la amenaza continua consiguieron que la gente, dada la absoluta carencia de esperanza ante lo irremediable, se rindiera y aprendiera a agachar la cabeza sin rechistar. Una de las canciones más populares de entonces lo aconsejaba con esta estrofa: «Total para qué / te vas a preocupar / las cosas como vienen / las tienes que tomar». «Después

de aquella inmersión en sangre y aquella socialización del pánico», observaba Vinyes, «el grueso de la sociedad española quedó adormecido y, lógicamente, acabó aceptando vivir con la represión, con la falta de democracia. No es que eso gustara, pero era la única forma de sobrevivir».

El cine, prisionero de los vencedores

Cuando se reanudaron las sesiones de cine, ya en *la España en paz*, lo primero que vieron los espectadores fue el *Noticiario Español,* con imágenes de la entrada de las fuerzas rebeldes en Madrid y esta locución: «Campanas de nuestras catedrales que en el norte y en el sur, en levante como en el oeste, gritaban al viento que Franco es invencible y que Madrid era ya de España. Por la calle de la Princesa, paseo de Extremadura, camino de Atocha, van los soldados de España a apoderarse de Madrid. La Gran Vía les da su abrazo de bienvenida. Madrid, el corazón de Madrid, es ya de Franco. ¡Franco, Franco, Franco!».

El cine cayó prisionero de los triunfadores, sufrió *purgas* y fue utilizado como instrumento de delación de enemigos ocultos. Miquel Porter lo narraba así: «Cuando terminó la Guerra Civil, hubo una orden drástica de las autoridades militares tras la caída de Barcelona, por la cual todo el material cinematográfico quedó incautado. El servicio de recuperación del Ejército se apoderó de él; lo cargó en camiones y lo llevó a Burgos, donde lo entregó al Ministerio de Jornada, que era *el super-Ministerio*, ya que le correspondían las cuestiones de contraespionaje, de control ideológico, etcétera. Enseguida se emplearon los documentales requisados para identificar y detener a centenares de personas que aparecían en ellos».

—El desarrollo de la censura cinematográfica, después de la Guerra Civil, tiene varias etapas importantes –añadía Teodoro González Ballesteros–. Hay una primera fase en que es muy férrea, tanto para películas importadas como para determinar qué tipo de obras pueden exportarse. Pero en esa etapa inicial no hay unas normas que digan lo que está prohibido, lo que se puede justificar o lo que está permitido.

El 15 de julio de 1939 se estableció la *censura previa* de guiones. «Se entregaba el texto y lo leían unos cuantos censores, normalmente Francisco

Ortiz Muñoz, o Magariños, o Luis Gómez Mesa», apuntaba la historiadora Rosa Añover[7], «que emitían sus informes en unas hojitas aparte». Los frutos venenosos de su *trabajo* descansan en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares (Madrid). Allí pudimos hojear algunos de los muchos guiones que entonces fueron víctimas de los *lápices rojos* y no llegaron a realizarse, como *Enemigos mortales, He visto a Fantomas, Ha entrado una mujer* o *La gitana rubia*... Pero la censura de guiones no sería el único instrumento del nuevo control oficial sobre el cine. Los Ministerios de Gobernación e Industria dictaron inmediatamente las pautas que su desarrollo debía de seguir. Y en febrero de 1940 se creó un Departamento de Cinematografía, dependiente de la Dirección General de Propaganda, encargado tanto de las tareas de censura como de conceder los permisos de rodaje, tras examinar los *proyectos empresariales* que debían presentar las compañías productoras.

En opinión de Domènec Font, «la censura y la *protección oficial* son dos caras de la misma moneda y definen la labor intervencionista del Estado. La censura contaba con tres mecanismos: uno, el de prohibir las películas y punto. La segunda opción era cortar, ya fuera de modo parcial o incluso muy amplio. La tercera, que la película quedase privada de la *protección oficial*, y entonces se hundiera económicamente».

El sometimiento a la censura era absoluto. El deseo de evitar problemas hizo que algunas productoras adoptasen actitudes serviles. Muestra de ello es la carta[8] dirigida por ERCESA (propietaria de Sagitario Films) a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, sobre el guion de *Cuatro mujeres* (1947, Antonio del Amo): «Complácenos manifestarles que agradecemos su censura y que esta ha sido encontrada acertadísima por nuestra parte». Porque, gracias a los cambios impuestos, «la película ganará en altura y limpieza moral».

La censura del régimen tuvo también *efectos retroactivos*. En marzo de 1941 se inició la revisión de las películas autorizadas durante los 11 primeros meses de la posguerra. Y en noviembre de 1942 se constituyó una Comisión Nacional de Censura, cuyas sesiones eran secretas, capacitada para imponer al cine «las normas patrióticas de cultura y moralidad». Su composición se apoyaba en lo que Román Gubern denominaba *tres patas* esenciales[9]: curas, militares y falangistas.

—Repasar las hojas de censura de aquella famosa Junta es como leer un juguete cómico o unas poesías festivas –ironizaba Florentino Hernández Girbal–, porque llegaba a tales extremos que hoy no pueden más que divertirnos. Por ejemplo, en *Es mi hombre,* de Benito Perojo, el censor suprimió la voz de un vendedor de periódicos solamente porque gritaba los títulos de *La Libertad* y *El Liberal.*

También volvieron a ser examinadas todas las cintas estrenadas anteriores a la guerra. Así, *El amor solfeando* (1933, Armand Guerra, Robert Florey, Florián Rey) quedó proscrita en 1942, después de haber sido proyectada en toda España. En *Don Quintín el amargao* (1935, Luis Marquina), pese a que ya había pasado en 1936 por la Junta Censora de Sevilla, se suprimieron los planos de una pintada con la hoz y el martillo en una pared de fondo. *Rinconcito madrileño* (1936, León Artola) fue prohibida en 1942, porque la historia de una madre soltera tenía final feliz. *El relicario* (1933, Ricardo de Baños) sufrió varias mutilaciones en 1939, antes de ser prohibida por orden del delegado nacional de Propaganda en 1945. *La traviesa molinera* (1934, Harry d'Abbadie d'Arrast) fue calificada de «anticlerical» y despojada de una secuencia en la que un obispo cantaba una jota. Pero la actuación más drástica se produjo con *Nuestra Natacha* (1936, Benito Perojo), que desapareció para siempre entre las manos de las autoridades y tal vez acabó entregada al fuego purificador[10]. Como nos decía Emilio Sanz de Soto, «la dictadura no se andaba por las ramas; quemaban el negativo y se sabía que nunca más habría copias».

El cine español tardó en reorganizarse y sus primeros pasos tras la Guerra Civil fueron vacilantes. Así, frente a la brillantez de los cinco títulos que Florián Rey y Benito Perojo habían rodado en los estudios alemanes, las deficiencias técnicas y artísticas de las nuevas producciones justificaron que se practicara una *censura de calidad,* que perduró hasta 1953. Como si las autoridades se avergonzaran de ellas, algunas quedaron vetadas tanto para la exhibición en «locales de primera categoría» de Madrid y Barcelona como para la exportación. Se trataba con ello de impedir que dieran «una penosa impresión de la producción nacional». La denigrante calificación se otorgó, entre otros filmes, a *La alegría de la huerta* (1940, Ramón Quadreny), *El milagro del Cristo de la Vega* (1940, Adolfo Aznar), *Gracia y justicia* (1940, Julián Torremocha), *La llamada del mar* (1944, José

Gaspar), *Dos mujeres y un rostro* (1946, Adolfo Aznar) y *Eres un caso* (1946, Ramón Quadreny).

La vigilancia sobre los *asuntos patrióticos* hizo que las tijeras sembraran el desconcierto entre los cineastas más fieles al régimen. Como recordaba Florentino Soria, «por supuesto, en las películas que trataban de la guerra, había un asesor militar. Pero ¿qué pasaba? Que terminaban la película, la veía el Estado Mayor o una serie de generales, y no les parecía suficientemente exaltadora de los valores castrenses. Y si esto llegaba a grados muy altos, prohibían su exhibición».

—El primer golpe de la censura, que desorientó muchísimo al mundo cinematográfico español, fue el asestado a *Frente de Madrid,* hecha por Edgar Neville en 1939 –citaba Sanz de Soto–, porque terminaba con un oficial franquista que, en una avanzadilla, se queda en tierra de nadie y se tropieza con un miliciano. Entonces, al recibir los dos el fuego de ambos bandos, se abrazan y mueren abrazados. Neville no solamente tuvo que quitar ese final, sino que rehacer casi todos los diálogos de la película.

Mucho peor fue lo ocurrido con *El crucero Baleares* (1941, Enrique del Campo). Rodada con todas las bendiciones gubernamentales, nunca llegaría a ser vista por el público. Un día antes del estreno, se ofreció un pase privado a personalidades políticas y militares. Y aquella misma noche quedó prohibida. No importó que se tratase –como se leía en su guion– de un «homenaje que debemos al *Baleares,* guerrillero magnífico de la Cruzada, al que la muerte inmortaliza –¡viva la muerte!– y ha de anteponerse a toda epopeya marinera». Ni que, en el expediente 353 de la Junta de Censura, Francisco Ortiz estimara que «puede autorizarse sin tachaduras». A algunos influyentes militares que asistieron a aquel controvertido preestreno les pareció intolerable –según Sanz de Soto– que «varios figurantes que hacían de marinos, al hundirse el barco, se taparan la nariz para poder meterse en el agua sin ahogarse de verdad. Carrero Blanco puso el grito en el cielo y prohibió la película. No sólo la prohibió, sino que también mandó quemar el negativo»[11].

Otro caso llamativo de *fuego amigo* por parte de la censura fue el de *Rojo y negro* (1942, Carlos Arévalo). «Se trataba de una historia de amor entre una joven falangista y un joven comunista», resumía Gubern. «Recibió la

autorización y se estrenó. Pero a los pocos días las presiones de las alturas obligaron a retirarla de cartel y desapareció. Porque resultaba demasiado fuerte que una falangista tuviera un idilio con un comunista».

—El general Millán Astray intervino en la manipulación de *Truhanes de honor,* hecha en 1950 por Eduardo García Maroto, porque no le gustaba el título y pretendía cambiarlo por *Caballerosidad legionaria* –afirmaba Rosa Añover–. Tampoco le parecía bien que hubiese un fusilamiento de legionarios, ni que se matara a un general de la Legión. Así que se alteró el final de la película cuando ya estaba estrenada.

La consigna, aunque no difundida como tal, resultaba evidente: atenerse al modelo trazado personalmente por el general Franco en *Raza.* Como constata Abella, «se empezó por hablar de la necesidad de crear un cine patrio. Y vino la época de las películas de *hazañas bélicas*, como *A mí la Legión*». El ciclo militarista comenzó con *¡Harka!* (1941, Carlos Arévalo), cuyo protagonista debía escoger entre el amor y la guerra. Y cuya escena más *emotiva* era la muerte ejemplar del legionario, que expira gritando «¡viva España!», mientras suenan de fondo los acordes de un violín con el himno nacional.

«¡Viva la muerte!»

La exaltación patriótica y los cantos al heroísmo guerrero se enmarcaron en el *culto a la muerte* como sublimación del patriotismo y máximo exponente de la entrega y la gloria individuales. Un *valor moral* que se predicó obsesivamente. Algunos diálogos parecían ecos de la voz patética del general Millán Astray en Salamanca. En *A mí la Legión* (1942, Juan de Orduña), le preguntaban a un joven que iba a alistarse: «¿Tú sabes a qué vienes aquí?»; y él respondía: «A morir por la Legión». En eso también iluminó el *caudillo* a los guionistas. Baste recordar al protagonista de *Raza* adoctrinando a sus hijos para disipar sus dudas infantiles:

—¿Es cierto lo que dice el tío Manolo de que los militares y los marinos cuando van a morir se ponen de gala?

—Así es. Si se ponen de gala para sus grandes actos, ¿cómo no lo van a hacer el día más solemne, el de su muerte gloriosa? Cuando le corresponde

a uno morir, se muere con toda la arrogancia, con toda la despreocupación y con toda la grandeza. […] Así fue la muerte hermosa de nuestro antepasado.

—No comprendo que morir pueda ser hermoso.

—Pues lo es, Pedro.

Más enfermiza aún resulta esta conversación entre los dos jóvenes enamorados de *El frente de los suspiros* (1942, Juan de Orduña):

—¿Recuerdas aquella esquela de un voluntario de dieciséis años?

—Pero tú no irás a que te maten, ¿verdad? Me dejarías muy sola.

—¡Qué bonitas son esas esquelas que dicen «murió por Dios y por España a bordo del crucero *Baleares* a los diecisiete años de edad»!

—No pienses en esas cosas.

—Se va derecho al cielo, como los mártires. Nos lo ha dicho el padre Ayalde, por eso no le tengo miedo a la muerte.

El exagerado fervor patriótico trascendía de las pantallas a los espectadores. No era suficiente que el público se tragase el repugnante mensaje franquista: tenía que participar en la ceremonia, manifestando su fidelidad al régimen. Para ello «se impuso suspender la proyección», continuaba Abella, «que apareciera la efigie de Franco y sonara el himno nacional, que el público estaba obligado a saludar brazo en alto y rendir tributo».

—Todo el mundo se ponía en pie para oír sucesivamente, por este orden, el himno requeté *Por Dios, por la Patria y el rey,* el falangista *Cara al sol* y el himno nacional –recordaba Alberto Reig–. Aquello duró unos años, no muchos, porque llegó un momento que hubo el convencimiento de que era una lata, un enfado, un incordio, hasta en cierto modo ridículo.

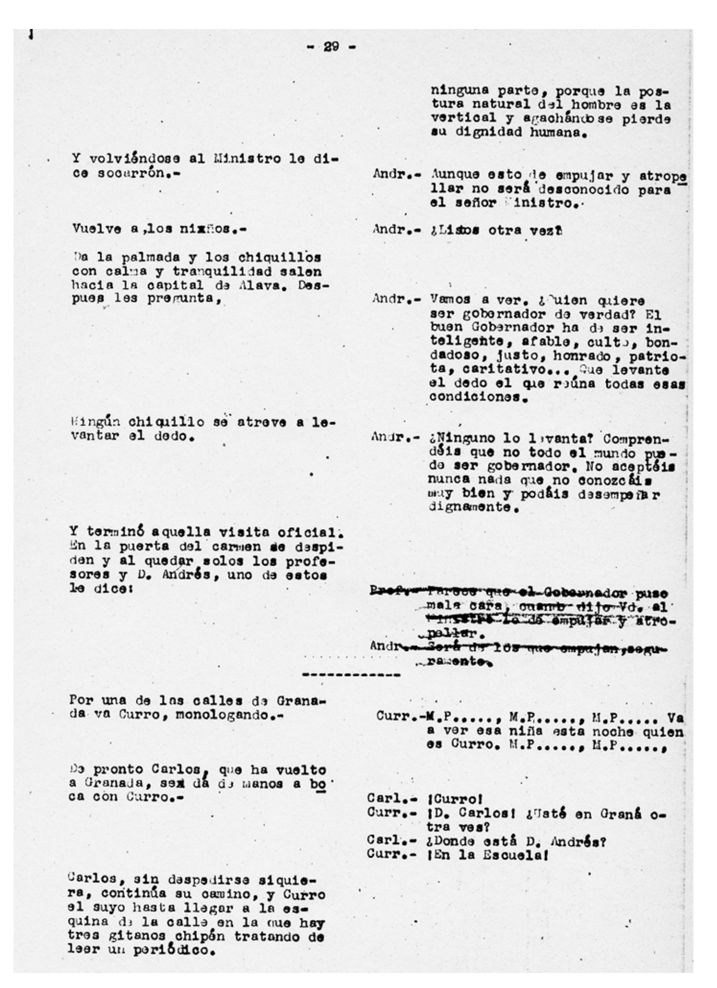
Pese a que obedecieran ciegamente todas las consignas, las producciones de carácter patriótico tampoco quedaron incólumes. «¿Qué problemas de censura podía haber en una película como *Harka*?», se preguntaba Luis María Delgado. «Pues que no se podía sacar al *moro malo* como enemigo. Y entonces la Guerra del Rif era una guerra contra nadie». En cambio, los censores mostraron una especial *tolerancia moral* con *Harka,* autorizando un escenario con chicas de alterne para el descanso de los legionarios en el

que se veía fugazmente a una bailarina ataviada con un *dos piezas* insólito para la época.

Aquel fue un cine con menos escenas de amor que de guerra y un comportamiento en las parejas sentimentales que mueve a la sonrisa, como el inolvidable beso de despedida que en *Raza* se daban Ana Mariscal y Alfredo Mayo… ¡en la frente! Todavía perpleja al cabo de más de medio siglo, la actriz Marta Flores[12] nos contaba que, «cuando venía un beso, nos hacían volver la cabeza, para que solamente se viera el pelo de él o el mío, pero que nunca se vieran las bocas juntas». Abundan los ejemplos de la *dosificación de la ternura* que podían expresar los aguerridos héroes y sus pudibundas parejas. Uno de los más cursis lo ofrece el final de *Porque te vi llorar* (1941, Juan de Orduña), un melodrama político que narra la historia de amor de un bondadoso y católico falangista con una muchacha, violada por los rojos y convertida en madre soltera; se apiada de ella y, para evitar que se suicide, le propone matrimonio. Pues ni aun así hubo un casto beso final: ella se limita a apoyar su cabeza sobre el hombro de su amante[13] –ambos de espaldas a la cámara–, después de que este le asegurase que «así es el alma de Asturias, como esta noche clarina y serena. Y así somos los asturianos y los soldados de España».

En cuanto al cine de importación, la censura impidió la exhibición de títulos como *Lo que el viento se llevó* (1938, Victor Fleming), que permaneció vetado hasta 1950, e incluso entonces escandalizó a los católicos más obtusos. Tampoco pudo ser estrenado *¿Por quién doblan las campanas?* (*For Whom the Bells Tolls,* 1943, Sam Wood), adaptación de la novela de Hemingway, ambientada en nuestra Guerra Civil. Además de forzar la ausencia en la cartelera española de numerosos filmes que triunfaban en todo el mundo, los *salvadores de almas* no dejaron película sin cortar. Entre sus tijeretazos destaca el propinado a *Furia* (*Fury,* 1936, Fritz Lang) para eliminar un diálogo sobre la libertad de expresión y las garantías constitucionales. El más inconcebible acaso sea el asestado a *El rey de los Campos Elíseos* (*Le roi des Champs Elysées,* 1934, Max Nosseck), suprimiendo la escena en que Buster Keaton y Paulette Dubost oyen en un aparato de radio la frase «amor mío, abrázame fuerte». Pero todavía más estúpidas resultan las inquietudes censoras ante la exhibición de muslos y generosos escotes de los dibujos animados de Betty Boop… aunque tampoco quepa extrañarse, porque –como subrayaba Nieves Conde–

«la revista *Primer Plano*[14] había retocado un dibujo de Minnie, la novia de Mickey Mouse, reduciendo el tamaño de su escote y alargando su faldita».



- 29 -

ninguna parte, porque la postura natural del hombre es la vertical y agachándose pierde su dignidad humana.

Y volviéndose al Ministro le dice socarrón.-

Andr.- Aunque esto de empujar y atropellar no será desconocido para el señor Ministro.

Vuelve a los niños.-

Andr.- ¿Listos otra vez?

Da la palmada y los chiquillos con calma y tranquilidad salen hacia la capital de Alava. Despues les pregunta,

Andr.- Vamos a ver. ¿Quien quiere ser gobernador de verdad? El buen Gobernador ha de ser inteligente, afable, culto, bondadoso, justo, honrado, patriota, caritativo... Que levante el dedo el que reúna todas esas condiciones.

Ningún chiquillo se atreve a levantar el dedo.

Andr.- ¿Ninguno lo levanta? Comprendéis que no todo el mundo puede ser gobernador. No aceptéis nunca nada que no conozcáis muy bien y podáis desempeñar dignamente.

Y terminó aquella visita oficial. En la puerta del carmen se despiden y al quedar solos los profesores y D. Andrés, uno de estos le dice:

~~Profs.- Parece que el Gobernador puso mala cara, cuando dijo Vd. al Ministro lo de empujar y atropellar.~~

~~Andr.- Será de los que empujan, seguramente.~~

Por una de las calles de Granada va Curro, monologando.-

Curr.-M.P....., M.P....., M.P..... Va a ver esa niña esta noche quien es Curro. M.P....., M.P.....,

De pronto Carlos, que ha vuelto a Granada, sex dá de manos a boca con Curro.-

Carl.- ¡Curro!
Curr.- ¡D. Carlos! ¿Usté en Graná otra ves?
Carl.- ¿Donde está D. Andrés?
Curr.- ¡En la Escuela!

Carlos, sin despedirse siquiera, continúa su camino, y Curro el suyo hasta llegar a la esquina de la calle en la que hay tres gitanos chipén tratando de leer un periódico.

Página del guion de *Forja de almas* (E. Fernández Ardavín, 1943), con tachaduras de la censura previa.

Los efectos de la delirante persecución contra el cine alcanzaron indirectamente a todos los personajes famosos de Hollywood que hubieran expresado alguna vez su simpatía por la causa de la República. Así, el 2 de abril de 1940 quedó prohibido citar a 29 estrellas de Hollywood en la publicidad de sus películas. Encabezaban la *lista negra* nada menos que Charles Chaplin, Bette Davis, James Cagney, Joan Crawford, Douglas Fairbanks Jr., Paul Muni, Bing Crosby, Paul Robeson, John Garfield, Fredric March... «De una película de Chaplin no se decía que era una película de Chaplin, sino del cómico del bigotito, el bastón y el bombín», detallaba Muñoz Suay. «O el nombre de Joan Crawford se reemplazaba por

“la célebre estrella con los ojos más bonitos de Hollywood”».

Pero mucho más sorprendente que cualquiera de los vetos y prohibiciones resultó la insólita autorización de una película claramente propagandística en favor de los aliados contra el Eje: *Sangre, sudor y lágrimas* (*In Wich We Serve,* 1943, Noel Coward y David Lean) levantó las iras falangistas, lo que se tradujo en algaradas callejeras frente a los cines donde se proyectaba. La Junta de Censura hizo una excepción al permitirla… por orden superior. Fue el primer signo de que el régimen temía que Hitler y Mussolini perdieran la guerra, y empezaba a hacer tímidos guiños a sus enemigos.

También en 1943 se dieron otros dos pasos determinantes para el control del cine: se reguló la importación de producciones extranjeras, para concederla como premio a las empresas que acreditasen mayor adhesión al régimen mediante el rodaje de cintas patrióticas, y se fundó el ya mencionado No+Do, destinado a ser uno de los principales instrumentos de propaganda al otorgarle el monopolio de la información filmada. Antes de que existiera la televisión en España[15], aquellos cortometrajes siniestros serían durante décadas la expresión filmada del pensamiento oficial y el culto obligado a la persona del jefe del Estado.

—El No+Do se creó prohibiendo todos los demás noticiarios –reconocía Alberto Reig–. Directamente no existía censura en el No+Do, porque nosotros vivíamos el ambiente, lo conocíamos y nos autocensurábamos. No íbamos a los barrios bajos o a los pueblos a mostrar que se vivía en malas condiciones, e incluso que literalmente se pasaba hambre. Ni se nos ocurría. Y si había una huelga de tranvías en Barcelona, pues como si había la verbena de San Juan. Cuando surgía una noticia *insalvable*, podía ser yo el primero que dijera: «Bueno, esto al archivo de Simancas». Parece una broma de decir que se lo lleven a Salamanca. No. Es que el jefe de montajes se llamaba Simancas. Y él las iba guardando, hasta que ya no tuvo sitio en su armario.

El cine no podía ser en modo alguno un espacio de libertad. Los criterios de la censura reflejaban la intolerancia de una sociedad que prohibía y castigaba los besos y caricias como delitos contra la moral, tanto en la pantalla como frente a ella. Y abrazarse en la penumbra de las salas de proyección suponía el riesgo de ser detenido y multado, además de figurar

en las *listas de pecadores* que muchas parroquias hacían públicas. O incluso, en los pueblos, recibir un castigo físico a manos de fanáticos vencedores de la guerra, convertidos en policías de la conciencia.

—Un amigo mío de Valencia, que estaba con su novia en un cine en plan cariñoso, fue detenido –nos confió Reig–. A él le cortaron el pelo al cero y a ella le dieron una buena dosis de aceite de ricino.

Manuel Augusto García Viñolas pretendió explicarme la vergüenza y el miedo de los años más oscuros del franquismo con estas palabras: «No olvide usted, Romero, que era una posguerra; una posguerra, además, de Guerra Civil… aunque la manera de ejercer la censura me pareció un poco desproporcionada. Y me lo sigue pareciendo. Pero nuestras circunstancias explicaban muchas cosas que ahora nos hacen reír, y son legítimas las risas, pero que entonces estaban perfectamente justificadas y hasta cierto punto eran el *lenguaje normal* que había que emplear».

Su camarada falangista Jesús Suevos abundaba en los mismos argumentos exculpatorios: «Cuando un país sale de una Guerra Civil como salimos nosotros, hay una serie de cosas que hacer sin más remedio, cosas que hoy no tendrían sentido, que parecerían un disparate, pero que entonces eran necesarias».

---

[1] Declaraciones en *Los años amargos,* reportaje de V. Romero (*Informe Semanal,* TVE, 19 de septiembre de 2009).

[2] Catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad de Barcelona.

[3] El poeta Fernando Macarro Castillo (1920-2016), que utilizaba el seudónimo de Marcos Ana, formado por los nombres de pila de sus padres.

[4] La lucha contra las guerrillas antifascistas causaría también la muerte de 250 militares y guardias civiles.

[5] Entre los 56 libros del escritor Andrés Sorel (1937-2019) destaca su *Búsqueda, reconstrucción e historia de la guerrilla española del siglo XX* (1970).

[6] Emilio Romero (1917-2003) fue un famoso periodista franquista con actitudes liberales. Dirigió el diario *Pueblo* –al que incorporó firmas de izquierdas– y la Prensa del Movimiento. Fue también procurador en Cortes y consejero nacional del Movimiento.

[7] La tesis de Rosa Añover, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora* (2002), se puede consultar en la web de la Universidad Complutense de Madrid.

[8] Fechada el 23 de abril de 1947.

[9] Véase el capítulo quinto, pp. 77-90.

[10] Iniciada su producción antes de la guerra y terminada durante esta, Cifesa se vio obligada a entregarla al Departamento Nacional de Cinematografía por la desconfianza que suscitaba al basarse en una obra de Alejandro Casona, que había optado por el exilio.

[11] Guillermo Salvador de Reina Medina, entonces secretario general de Cinematografía y Teatro, certificaría el 7 de febrero de 1942 que «la película *El crucero Baleares* fue prohibida en 1941 por disposición de las autoridades superiores del Ministerio de Marina, en virtud de lo cual el vicesecretario de Educación Popular ordenó la prohibición de dicha película, que no ha podido ser explotada».

[12] Marta Flores (1913-2005) actuó en más de ochenta películas, desde *Los héroes del barrio* (1937, Armando Vidal) hasta *Cásate conmigo, Maribel* (2002, Ángel Blasco).

[13] Según Santiago Aguilar, ello fue dictado porque los dos intérpretes (Luis Peña y Pastora Peña) eran hermanos.

[14] La publicación *Primer Plano* dependía de los Servicios de Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior. Fue creada en 1940, a imitación de la italiana *Cinema,* que dirigía un hijo de Mussolini, para defender y extender los principios falangistas en el mundo cinematográfico. Su primer director fue García Viñolas.

[15] TVE inició sus emisiones el 28 de octubre de 1956, con un alcance muy limitado y sin que apenas hubiera aparatos receptores en el país.

CAPÍTULO 8

El crucifijo y las tijeras

Censurar por Dios y por España

(1945-1950)

Mediados los años cuarenta, la épica castrense y las expresiones públicas del fascismo dejarían su lugar preeminente a la doctrina y los ceremoniales católicos. Las sotanas relevarían a los uniformes en las garitas de guardia política, como inspiradores y custodios de las *esencias* del régimen de Franco, necesitado de revestirse con un contenido ideológico del que carecía, más allá del mero ejercicio despótico del poder. Principal factor determinante fue el final de la Segunda Guerra Mundial. La dictadura y sus principales socios y clientes quedaron profundamente impresionados por las noticias de la caída del nazismo y la entrada de las fuerzas aliadas en Berlín, incluso asustados por las imágenes que mostraba el No+Do de una enorme cruz gamada pulverizada por una explosión.

—Entonces hubo la urgencia de mejores relaciones con los vencedores –explicaba Emilio Romero–, porque las potencias democráticas habían retirado a sus embajadores en España, tras aquel diván célebre de Potsdam con Stalin, Roosevelt y Churchill.

En febrero de 1946, las Naciones Unidas condenaron al Gobierno español, adoptando sanciones diplomáticas, y los Estados democráticos retiraron a sus embajadores en Madrid. Pero Franco, aunque políticamente aislado, se mantuvo aferrado al poder haciendo constantes ostentaciones de firmeza. Y el No+Do se encargó de llevar a los cines de todo el país la famosa manifestación de 1946 contra la ONU en la plaza de Oriente, narrándola con estas palabras: «El clamor del pueblo madrileño expresa a Franco su adhesión, con voluntad de plebiscito. El jefe del Estado dice cómo esta es la más rotunda y expresiva respuesta a quienes en el exterior especulan torpemente con nuestra lealtad y nuestra paz interna, los que en la impunidad tratan de injuriar, queriendo quitar a los españoles la gloria de su victoria. Llevar al mundo colgado de los pies es la señal inequívoca de que en España empieza a amanecer».

Pero el franquismo acusaba las presiones internacionales, y se imponía una modificación cosmética que lavara su imagen. El cambio resultaba inevitable, políticamente imprescindible para distanciarse del desastre de los fascismos europeos. Las primeras medidas no tardaron en hacerse visibles. «De golpe y porrazo se dijo que el brazo en alto dejaba de ser el saludo oficial, vino la creación del Fuero de los Españoles, que era una

pretendida carta de garantías, etcétera», contaba Rafael Abella. «Pero la verdad es que Franco aguantó el tipo. Y en 1947 celebró el referéndum aquel respecto a la creación de España como reino, referéndum que fue muy divertido porque votaron hasta los muertos».

Con la pretensión de garantizarse un futuro ante la adversidad, el régimen recurrió al *aspecto democrático* de las urnas, ofreciendo la transformación a largo plazo de la dictadura militar mediante un regreso al sistema monárquico. Naturalmente, obtuvo un respaldo popular increíble: «el pueblo ha votado en una proporción del 92 por 100, cifra jamás lograda en España», aseguró la voz campanuda del noticiario oficial.

—Yo estuve en un colegio electoral –proseguía Abella– y uno de los miembros de la mesa me informó de que algunas de las papeletas más repetidas llevaban escrito «menos Franco y más pan blanco». Otros votaron por Manolete o por Lola Flores... Pero el hecho cierto es que Franco tuvo mucha suerte, porque el contexto general del mundo actuó en su favor cuando se perfilaron dos bloques antagónicos.

El cine reflejaría enseguida la nueva orientación de la dictadura. Según Román Gubern, «en ese momento tan delicado para la supervivencia de Franco, la Guerra Civil se convierte en un tabú, por ser el origen del régimen. Y, cuando se retoma el discurso de la Guerra Civil en *El santuario no se rinde,* se hace con un mensaje ya distinto. Es la primera película que enuncia el discurso de la reconciliación. Una reconciliación, se entiende, bajo la hegemonía de los vencedores: que el vencido sea sumiso y que acepte su derrota».

El santuario no se rinde (1949, Arturo Ruiz Castillo) escenificaba el asedio republicano a la basílica jienense de Nuestra Señora de la Cabeza. Pero no se limitaba a resaltar el heroísmo de los resistentes franquistas. Aunque fuera una obra propagandística, aportaba algunos importantes matices, impensables media docena de años antes. Se advierten en este diálogo entre el capitán Cortés (Tomás Blanco) y el personaje interpretado por Alfredo Mayo:

—Yo también tengo un concepto de lo social, de lo justo y de lo injusto, del poder, de la religión. Y aquí mando yo. […]

—Ayer un muchacho cayó herido de muerte. Yo no lo maté. Pero el

rencor, el odio vino sobre mí para aplastarme como si fuera una alimaña. Era la venganza. Y no sé si eran o no los míos, porque me encuentro tan solo como si nadie pensara como yo. Pero en este mundo heroico no puedo vivir, porque no puedo disparar contra los que, equivocados o no, disparan abajo.

El propio Ruiz Castillo nos confesó que esperaba «tener problemas con la censura, pero no los tuvimos. Y me quedé muy asombrado de que dejaran pasar muchas cosas. Pero también había pasado mucho tiempo». Simplemente era ya otra época, con servidumbres distintas. En *Balarrasa* (1951, José Antonio Nieves Conde) hay una secuencia emblemática del cambio reflejado por el cine: el capitán Javier Mendoza, interpretado por Fernando Fernán Gómez, que decide dejar la armas y entrar en un seminario, declara «no tengo interés en volver a mi vida anterior», se despoja del uniforme militar y lo reemplaza con una sotana.

De los cañones a los copones

El *generalísimo* empezó a dejarse ver más en ceremonias religiosas que en actos castrenses, casi siempre bajo palio y rodeado de curas que le rendían pleitesía. Los obispos ya no le saludaban alzando el brazo, sino bendiciendo su figura. No en vano hasta las monedas proclamaban en torno a su efigie que era el «caudillo de España por la Gracia de Dios».

—El lema político más insistente de la época era «Por el imperio hacia Dios», algo que nosotros no acabábamos de entender –recordaba Ramón Tamames–. Era una de esas frases pretendidamente mágicas, pero al final lo que significaba era represión y espíritu de Trento: un solo Dios verdadero, una sola religión verdadera y un imperio a formar.

—Yo no aprendí el *Cara al sol* en el seminario –nos decía Mariano Gamo[1]–, pero el patriarca de Madrid, el obispo, tenía interés en que los seminaristas adquiriesen una experiencia de pastoral juvenil yendo a los campamentos de verano del Frente de Juventudes. Y entonces el capellán, o el seminarista que iba como ayudante del capellán, se imbuía de ese ambiente.

Fueron tiempos de miseria y de dolor los vividos bajo una dictadura tan

cristianamente piadosa como políticamente despiadada, que se esforzó en anular cuantos avances sociales se habían conquistado durante la República, especialmente en materia de educación y de género. Y para ello obtuvo el apoyo de una Iglesia inquisitorial. Como nos aseguraba Ricard Vinyes, «el régimen no tenía moral. Y ese vacío lo llenó la Iglesia, sumando la imposición de una moral rancia hasta el absurdo a la profunda miseria y la represión más implacable».

—La Iglesia, que todavía tendría que esperar muchos años para la tremenda evolución del Concilio Vaticano, era la dictadora de modos y costumbres –apuntaba José María García Escudero–. Y logró implantar una moralidad absolutamente falsa, con una moralina que se reflejaba en cosas como la separación de sexos en los espectáculos o en las playas, donde se exigía el traje de baño completo y el uso del albornoz.

—En los parques, los guardas hacían un seguimiento de todas las parejas y esperaban los momentos más delicados de cada relación para presentarse y ponerles una multa –añadía Juan Eslava Galán[2]–. También podían llevarlas a comisaría para tomarles declaración, con la vergüenza que eso suponía. Porque, además, sacaban los nombres en el periódico.

La tiranía franquista invadió los espacios más íntimos de la vida privada, con unas *normas católicas de conducta* que obligaban a amar en secreto. El cardenal Segura llegó a atribuir a la masonería internacional el objetivo de «combatir la pureza de la mujer española». Y una sociedad enferma y angustiada se vio forzada al mayor pudor, obligada a contemplar en las pantallas de cine al general Muñoz Grandes dirigiendo personalmente los «misterios del Santo Rosario», bajo el lema de «la familia que reza unida permanece unida», mientras el famoso padre Peyton[3] aclamaba a la Virgen María. Y, machaconamente, el No+Do reiteraba mensajes como este: «la residencia de su excelencia el jefe del Estado español, ejemplo de hogar cristiano y símbolo de las virtudes que adornan a la católica población española».

El propio Franco había dejado bien claro que «Dios, Patria y Justicia son los tres principios inconmovibles sobre los que se basa nuestro movimiento». Y la Iglesia empezó a vivir la posguerra como «una de las fuerzas victoriosas en una contienda civil que calificó como *cruzada de*

liberación, teniendo en cuenta que la persecución religiosa en la zona republicana había sido la más intensa y extendida, y con mayor número de víctimas en el siglo XX, por lo menos en Europa –explicaba el padre Gamo–. Entonces aplicó la *moral de Trento,* y las relaciones entre hombre y mujer previas al matrimonio quedaron sometidas al puritanismo de prohibir cualquier contacto físico».

Los obispos afirmaron sin sonrojarse que el 99 por 100 de los condenados al infierno lo habían sido por faltar contra el sexto mandamiento. Tal vez por eso, el cardenal Pla y Deniel ordenó que las faldas taparan las rodillas y las mangas llegaran a los codos, además de cubrir los muslos infantiles. El padre Laburu diseñó unos *bañadores púdicos* que se inflaban como globos al entrar en el agua. El cardenal Pedro Segura –que consideraba a Franco «blando frente al mal», y cuyas opiniones define Abella como «energuménicas»– declaró pecado mortal el *baile agarrado*, prohibiéndolo en los pueblos de la diócesis de Sevilla. Y la ternura quedó proscrita cuando el obispo Modrego Casaus proscribió todas las «actitudes indecorosas y el descoco en las manifestaciones de afecto».

—La doctrina que dictan los obispos consiste en que el sexo es pecado; no sólo fuera del matrimonio, sino que incluso dentro del matrimonio puede ser pecado –aseveraba Eslava Galán–. La mujer tenía que llegar virgen al matrimonio y no podía ceder a las pretensiones sexuales del novio. En todo caso, podía dejarse tocar un poquito. Pero tenía que decírselo después al cura en el confesionario. Y los sacerdotes se ponían como Dios en el Sinaí.

—Había que ser muy modesta y, si ibas un poco llamativa, estabas cometiendo pecado –comentaba la escritora Pilar Garrido[4]–. Como te vieran con la boca pintada de Vera Natural, que era la barra que daba «color natural», como su propio nombre indica, te frotaban los labios para borrarlos, porque no podías ir así por la calle. Simplemente mirar, con una mirada que no les pareciera muy clara, era pecado.

—La mujer tipo, que predicaba no sólo la Iglesia sino también la Sección Femenina, tenía que ser laboriosa, dedicada al marido, al hogar y a tener hijos para la patria –añadía Eslava Galán–. Asimismo, la Sección Femenina consideraba que la mujer no era mentalmente equiparable al hombre. Es decir, se trataba de una especie de menor perpetua que tenía que estar

siempre bajo tutela, primero, del padre o de la familia, y, después, del marido.

Así las cosas, resultaba absurdo esperar una mínima permisividad en la pantalla cuando las calles eran pasillos de conventos. Como argumentaba García Escudero, «hay que situarse en aquellos años y comprender que la censura oficial no era capricho de un régimen político, sino expresión de un gran sector de la sociedad». Pero lo más paradójico en momentos de tan extremo rigor moral es que «la dictadura, al tiempo que aplica la doctrina de la Iglesia, no tiene empacho alguno en torturar, maltratar y vulnerar los derechos humanos», continuaba Vinyes. «Y en las comisarías, a medida que se practica la tortura, hay casos de violaciones de mujeres. Eso sucede también con cierta frecuencia cuando grupos de falangistas llegan a una localidad rural y reúnen a las viudas de los republicanos».

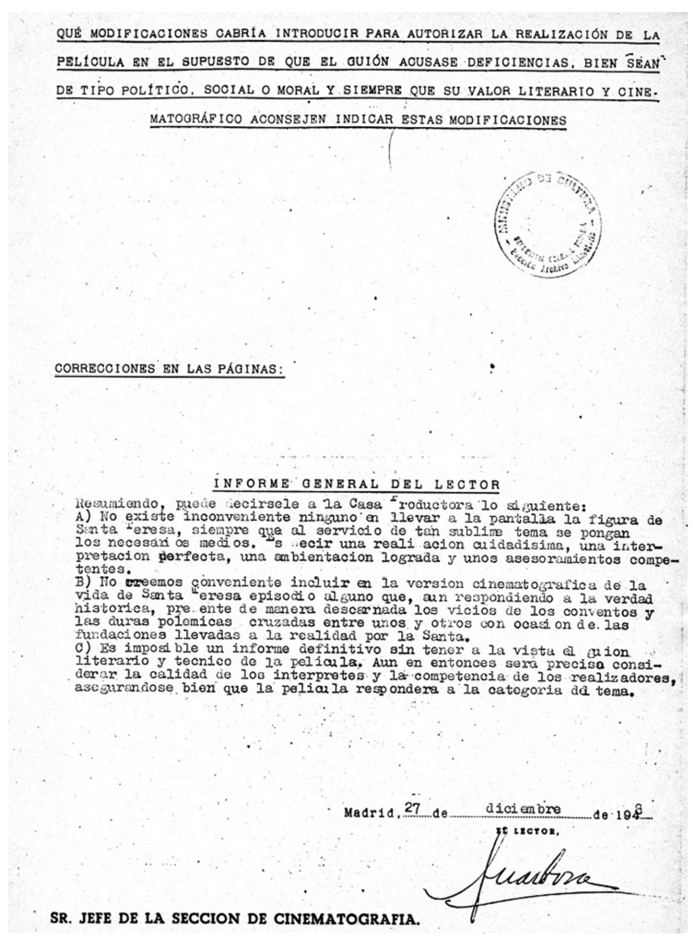
El imperante cinismo moral no sólo hizo ojos ciegos ante la represión policial, sino que tampoco quiso enterarse de la corrupción generalizada que el franquismo incubó desde sus inicios. El latrocinio oficial comenzó con una Ley de Responsabilidades Políticas que autorizaba la incautación de «bienes del enemigo». Y penetró en la esfera de negocios estatales, utilizados como franquicias ideológicas. La especulación y los sobornos se extendieron tanto que la Iglesia llegó a crear una «bula para los bienes mal adquiridos», sancionando así la impunidad de sus socios. «Ponerse la camisa azul ayudaba a tener dinero y a especular», insistía Vinyes. «Desde el punto de vista histórico, la camisa azul es una garantía de amoralidad».

El final de tan humillante hipocresía moral tardaría dos décadas en llegar. Las cosas empezarían a cambiar en los años sesenta, cuando millones de españoles tuvieran que emigrar en busca de trabajo y, en palabras de Eslava Galán, «asimilan cómo viven los europeos; al mismo tiempo, vienen aquí muchos millones de turistas que traen otras costumbres, con una moral mucho más relajada, que también son rápidamente asimiladas por los españoles. Fue algo que ni el Gobierno ni la Iglesia pudieron contener».

El cine del nacionalcatolicismo

La exaltación religiosa había comenzado con el llamado *cine de cruzada*, mucho antes de que Franco buscase el abrigo doctrinario de las sotanas.

Pero alcanzó la excelencia cuando la tiranía cambió la adoración de los fusiles por la de los crucifijos, lo que no se tradujo en mayor tolerancia censora con los filmes de contenido religioso. La propia Iglesia los vigilaba con el máximo celo. Tanto que el episcopado impidió el rodaje de las biografías de santa Teresa y de san José de Calasanz, vetados los guiones de ambas por el *lector* eclesiástico Fermín del Amo. Su informe[5] exponía que «no creemos conveniente incluir en la versión cinematográfica de la vida de santa Teresa episodio alguno que, aun respondiendo a la verdad histórica, presente de manera descarnada los vicios de los conventos y las duras polémicas cruzadas entre unos y otros con ocasión de las fundaciones llevadas a la realidad por la santa». Aurora Bautista, que había sido escogida para encarnar a la monja abulense, nos expresó así aquella frustración:



QUÉ MODIFICACIONES CABRÍA INTRODUCIR PARA AUTORIZAR LA REALIZACIÓN DE LA PELÍCULA EN EL SUPUESTO DE QUE EL GUIÓN ACUSASE DEFICIENCIAS, BIEN SEAN DE TIPO POLÍTICO, SOCIAL O MORAL Y SIEMPRE QUE SU VALOR LITERARIO Y CINEMATOGRÁFICO ACONSEJEN INDICAR ESTAS MODIFICACIONES

CORRECCIONES EN LAS PÁGINAS:

INFORME GENERAL DEL LECTOR

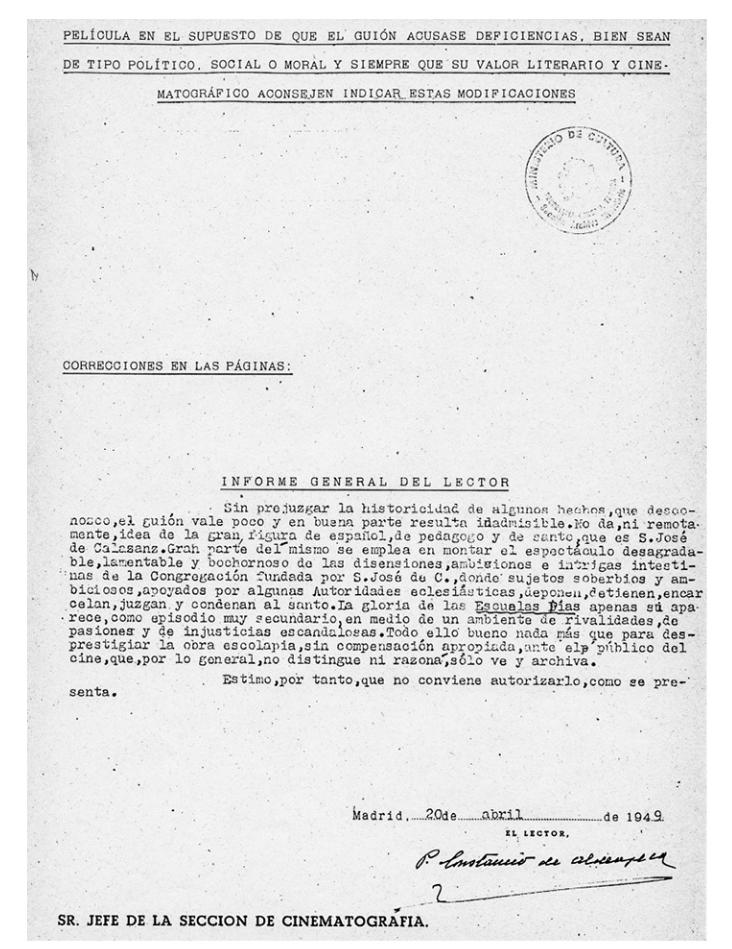
Resumiendo, puede decirsele a la Casa Productora lo siguiente:
A) No existe inconveniente ninguno en llevar a la pantalla la figura de Santa Teresa, siempre que al servicio de tan sublime tema se pongan los necesarios medios. Es decir una realizacion cuidadisima, una interpretacion perfecta, una ambientacion lograda y unos asesoramientos competentes.
B) No creemos conveniente incluir en la version cinematografica de la vida de Santa Teresa episodio alguno que, aun respondiendo a la verdad historica, presente de manera descarnada los vicios de los conventos y las duras polemicas cruzadas entre unos y otros con ocasion de las fundaciones llevadas a la realidad por la Santa.
C) Es imposible un informe definitivo sin tener a la vista el guion literario y tecnico de la pelicula. Aun en entonces sera precisa considerar la calidad de los interpretes y la competencia de los realizadores, asegurandose bien que la pelicula respondera a la categoria del tema.

Madrid, 27 de diciembre de 1948

EL LECTOR,

SR. JEFE DE LA SECCION DE CINEMATOGRAFIA.

Informe previo de censura sobre el proyecto de llevar al cine la biografía de Santa Teresa, indicando que no se deben exponer «los vicios de los conventos» ni algunos episodios polémicos «aun correspondiendo a la verdad histórica».



PELÍCULA EN EL SUPUESTO DE QUE EL GUIÓN ACUSASE DEFICIENCIAS, BIEN SEAN DE TIPO POLÍTICO, SOCIAL O MORAL Y SIEMPRE QUE SU VALOR LITERARIO Y CINEMATOGRÁFICO ACONSEJEN INDICAR ESTAS MODIFICACIONES

MINISTERIO DE CULTURA

CORRECCIONES EN LAS PÁGINAS:

INFORME GENERAL DEL LECTOR

Sin prejuzgar la historicidad de algunos hechos, que desconozco, el guión vale poco y en buena parte resulta idadmisible. No da, ni remotamente, idea de la gran figura de español, de pedagogo y de santo, que es S. José de Calasanz. Gran parte del mismo se emplea en montar el espectáculo desagradable, lamentable y bochornoso de las disensiones, ambiciones e intrigas intestinas de la Congregación fundada por S. José de C., donde sujetos soberbios y ambiciosos, apoyados por algunas Autoridades eclesiásticas, deponen, detienen, encarcelan, juzgan y condenan al santo. La gloria de las Escuelas Pías apenas si aparece, como episodio muy secundario, en medio de un ambiente de rivalidades, de pasiones y de injusticias escandalosas. Todo ello bueno nada más que para desprestigiar la obra escolapia, sin compensación apropiada, ante el público del cine, que, por lo general, no distingue ni razona, sólo ve y archiva.

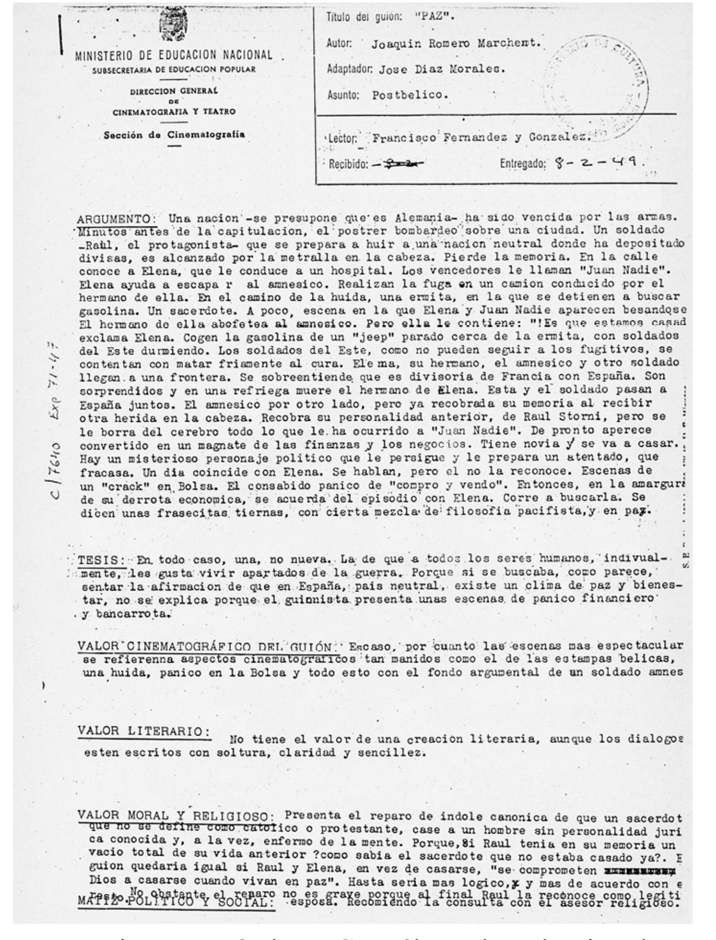
Estimo, por tanto, que no conviene autorizarlo, como se presenta.

Madrid, 20 de abril de 1949

EL LECTOR,

SR. JEFE DE LA SECCION DE CINEMATOGRAFIA.

Documento de censura sobre *El padre José*, biografía de san José de Calasanz, que no se pudo realizar por considerar «bochornoso y desagradable» el reflejo de las ambiciones e intrigas en el seno de la congregación religiosa.



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
SUBSECRETARIA DE EDUCACION POPULAR
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
Sección de Cinematografía

Título del guión: "PAZ".
Autor: Joaquin Romero Marchent.
Adaptador: Jose Diaz Morales.
Asunto: Postbelico.

Lector: Francisco Fernandez y Gonzalez.
Recibido: —
Entregado: 8-2-49.

C/7640 Exp 71-47

ARGUMENTO: Una nacion -se presupone que es Alemania- ha sido vencida por las armas. Minutos antes de la capitulacion, el postrer bombardeo sobre una ciudad. Un soldado -Raúl, el protagonista- que se prepara a huir a una nacion neutral donde ha depositado divisas, es alcanzado por la metralla en la cabeza. Pierde la memoria. En la calle conoce a Elena, que le conduce a un hospital. Los vencedores le llaman "Juan Nadie". Elena ayuda a escapa r al amnesico. Realizan la fuga en un camion conducido por el hermano de ella. En el camino de la huida, una ermita, en la que se detienen a buscar gasolina. Un sacerdote. A poco, escena en la que Elena y Juan Nadie aparecen besandose El hermano de ella abofetea al amnesico. Pero ella le contiene: "!Es que estamos casad exclama Elena. Cogen la gasolina de un "jeep" parado cerca de la ermita, con soldados del Este durmiendo. Los soldados del Este, como no pueden seguir a los fugitivos, se contentan con matar friamente al cura. Ele ma, su hermano, el amnesico y otro soldado llegan a una frontera. Se sobreentiende que es divisoria de Francia con España. Son sorprendidos y en una refriega muere el hermano de Elena. Esta y el soldado pasan a España juntos. El amnesico por otro lado, pero ya recobrada su memoria al recibir otra herida en la cabeza. Recobra su personalidad anterior, de Raul Storni, pero se le borra del cerebro todo lo que le ha ocurrido a "Juan Nadie". De pronto aperece convertido en un magnate de las finanzas y los negocios. Tiene novia y se va a casar. Hay un misterioso personaje politico que le persigue y le prepara un atentado, que fracasa. Un dia coincide con Elena. Se hablan, pero el no la reconoce. Escenas de un "crack" en Bolsa. El consabido panico de "compro y vendo". Entonces, en la amargura de su derrota economica, se acuerda del episodio con Elena. Corre a buscarla. Se dicen unas frasecitas tiernas, con cierta mezcla de filosofia pacifista, y en paz.

TESIS: En todo caso, una, no nueva. La de que a todos los seres humanos, indivualmente, les gusta vivir apartados de la guerra. Porque si se buscaba, como parece, sentar la afirmacion de que en España, pais neutral, existe un clima de paz y bienestar, no se explica porque el guinnista presenta unas escenas de panico financiero y bancarrota.

VALOR CINEMATOGRÁFICO DEL GUIÓN: Escaso, por cuanto las escenas mas espectacular se refierenna aspectos cinematograficos tan manidos como el de las estampas belicas, una huida, panico en la Bolsa y todo esto con el fondo argumental de un soldado amnes

VALOR LITERARIO: No tiene el valor de una creacion literaria, aunque los dialogos esten escritos con soltura, claridad y sencillez.

VALOR MORAL Y RELIGIOSO: Presenta el reparo de indole canonica de que un sacerdot que no se define como catolico o protestante, case a un hombre sin personalidad juri ca conocida y, a la vez, enfermo de la mente. Porque, si Raul tenia en su memoria un vacio total de su vida anterior ?como sabia el sacerdote que no estaba casado ya?. E guion quedaria igual si Raul y Elena, en vez de casarse, "se comprometen Dios a casarse cuando vivan en paz". Hasta seria mas logico, y mas de acuerdo con e resto. No obstante el reparo no es grave porque al final Raul la reconoce como legiti esposa. Recomiendo la consulta con el asesor religioso.

MATIZ POLITICO Y SOCIAL:

Informe del censor Francisco Hernández y González sobre el guion de *La paz* (J. Romero Marchent, 1949), con «reparos de índole canónica», aunque su trama no fuera religiosa.

—La *Historia de santa Teresa* fue uno de los casos de mayor incongruencia de la censura. Porque se fue a consultar al papa, y se le dejó en estudio el guion para que diera su aprobación o su censura definitiva. Y el papa lo aprobó. La junta que tiene el papa para aprobar estos escritos puso el *nihil obstat*. Así que los productores volvieron de Roma muy contentos. Pero, aun así, aquí la censura dijo que no se podía hacer.

En cuanto a *El padre José,* el dictamen final[6] –ignorando los hechos históricos– acusaba al proyecto de «montar el espectáculo desagradable y bochornoso de las disensiones, ambiciones e intrigas intestinas de la Congregación fundada por aquel, donde sujetos soberbios y ambiciosos, apoyados por las autoridades eclesiásticas, deponen, detienen, encarcelan, juzgan y condenan al santo».

La absoluta complicidad del vocal eclesiástico con sus compañeros de la

Junta de Censura produjo situaciones tan curiosas como los «reparos de índole canónica» a guiones que nada tenían que ver con la religión, como el de *La paz* (1949)[7]. O, al revés, el corte asestado por el censor político a *La túnica sagrada* (*The Robe,* 1953, Henry Koster), que reinaba en las carteleras cada Semana Santa, cuando sólo se podían exhibir películas religiosas. Con él se hizo patente la susceptibilidad política de la época, ya que se ordenó suprimir tajantemente la frase «el discípulo sentado a la *izquierda* de Jesús». Algo parecido pasó con *El negro que tenía el alma blanca* (1934, Benito Perojo): 14 años después de su estreno, un concienzudo funcionario excluyó de su léxico la palabra *salud*, por entender que había servido de saludo a los ateos, de paso que le quitaba unos cuantos planos de mujeres en bañador y el baile de una rumba.

Entre las muchas películas famosas extranjeras que fueron prohibidas no puede extrañar que se encontrase *Roma ciudad abierta* (*Roma, città aperta,* 1945, Roberto Rossellini), en la que, además del retrato de crímenes fascistas, aparecía un cura vinculado a la resistencia democrática. En general, los censores se cebaron con el naciente neorrealismo italiano, calificado como «filocomunista». En algún caso, como *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette,* 1948, Vittorio de Sica), estrenada en España en 1950, enmendaron la plana a los guionistas colocando sobre su final la voz de un narrador que anunciaba «un futuro lleno de esperanza».

En 1945 se autorizó el reestreno de *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty,* 1935, Frank Lloyd), que ya había sido exhibida nueve años antes, imponiéndole el cambio de su título –considerado *subversivo*– por *La tragedia de la Bounty.* Otra cosa fue el veto, repetido a lo largo de los años, contra el ya mencionado *El forajido* (*The Outlaw,* 1943, Howard Hughes), sin que hubiera motivos canónicos ni ideológicos. Simplemente, tanto los censores religiosos como los políticos se sintieron turbados por el *generoso* escote y los movimientos pectorales de Jane Russell… algo que ya había sucedido en Norteamérica, donde la película también libró una larga batalla contra la oficina de míster Hays. Allí, finalmente, fue autorizada; aquí, quedaría definitivamente prohibida en 1951.

Durante esta etapa, la influencia de la Iglesia era tan grande que el obispo de Madrid se reunía con el ministro de Educación para ver juntos las cintas más *problemáticas* y aunar criterios censores. Esas *cumbres* político-religiosas eran un secreto a voces entre los funcionarios, cuya existencia

nunca se confirmó, aunque quedaría demostrada en una carta –con membrete de «Patriarca de las Indias Occidentales Obispo de Madrid-Alcalá»– dirigida por monseñor Eijo Garay al director general de Cinematografía, José María García Escudero. En ella, el prelado refería que, «antes de crearse el Ministerio de Información, cuando esos oficios los desempeñaba el Ministerio de Educación Nacional y era su ministro el Sr. Ibáñez Martín, me había pedido este señor que informase yo en persona sin delegar en nadie, y habíamos ido los dos a ver las correspondientes películas»[8].

La Iglesia ejercía su poder sin contemplaciones y, por si su prevalencia en la censura no bastase, emitía su propia «calificación moral de espectáculos», permanentemente expuesta en las puertas de los templos. Los obispos, convencidos de cumplir una tarea bíblica, incluso dieron instrucciones a sus *ángeles guardianes* de que no tolerasen la presencia física del Maligno en la pantalla. «No podía aparecer la imagen corpórea del Diablo», subrayaba Rosa Añover. «Tampoco se podía citar su nombre, ni que salieran estatuas como, por ejemplo, la del Ángel Caído que hay en el Retiro». La excepción estaba en la caricatura: el demonio se encarnó en Fernando Fernán Gómez, (*Faustina,* 1957, J. L. Sáenz de Heredia) y hasta adquirió forma de dibujos animados en los títulos de crédito.

—Siempre había algo que cortar, aunque sólo fueran ingenuas expresiones coloquiales –indicaba Eusebio Fernández Ardavín–. Por ejemplo, en *Forja de almas* me insistían en que tachara la frase «eres una bestia, animal, así no se coge la pluma», que decía un maestro de escuela tras dar un capón a uno de sus alumnos.

La joya de la corona censora de la época es, sin duda, la prohibición en 1943 de *Don Juan Tenorio,* rodada en 1921 por los hermanos Baños y sonorizada tras la Guerra Civil. El censor de la sotana la calificó de «inmoral», mientras el texto de Zorrilla se escenificaba cada mes de noviembre en los teatros nacionales.

En 1944 se legisló la *protección oficial* para las películas «de interés nacional», fieles a los valores del régimen, como forma económica de controlar el cine. Al mismo tiempo, se empezó a perfilar una *renovación* formal de los criterios y mecanismos censores. «En 1946, Francisco Ortiz

redacta un código de censura moral, no oficial sino *extraoficial*, haciendo mucho hincapié en la cuestión religiosa», apuntaba Rosa Añover. En junio de ese mismo año se creó la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, que refundía la Junta Superior y la Comisión Nacional de Censura, cuyo reglamento interno fue publicado en octubre de 1947. «Esta remodelación da más poder a la Iglesia en detrimento de los falangistas, y el censor militar desaparece», precisaba Gubern. «Pero lo más importante es que uno de los censores, sólo uno de ellos, tiene derecho de veto: el censor eclesiástico, nombrado directamente por el obispo de Madrid». Según Alberto Reig, «los demás podían opinar blanco, negro, colorado o azul; pero si el vocal eclesiástico decía que no, pleito fallado: no».

La manipulación del doblaje

A las tijeras se habían sumado desde tiempo atrás los micrófonos. Porque los censores descubrieron que no siempre hacía falta cortar, sino que, en vez de suprimir una escena, bastaba con alterar sus diálogos mediante el doblaje, que era forzoso. Según Domènec Font, «se trataba de una ley que venía de Mussolini, del fascismo italiano; una ley de defensa del idioma patrio y, en consecuencia, una ley autárquica, que obligaba a doblar todas las películas extranjeras».

Así, los espectadores españoles, que se emocionaron escuchando a Sam tocar al piano y cantar *As Time Goes by* rememorando días felices en París, nunca sospecharon que el protagonista de *Casablanca* (1942, Michael Curtiz) hubiera formado parte de las Brigadas Internacionales[9]. Porque la censura no perdonaba un pasado antifranquista, y ese dato quedó oculto gracias a la manipulación del sonido. Algo similar ocurrió con *Arco de triunfo* (*Arch of Triumph,* 1948, Lewis Milestone). «A uno de los personajes le preguntaban si su hermano estuvo en las Brigadas Internacionales», rememoraba Rafael Abella, «y, cuando respondía que sí, asintiendo con la cabeza, pusieron en su boca que no, de modo que el gesto y la palabra se contradecían».

—La censura mandaba a los estudios de sonido una relación escrita de lo que teníamos que hacer –nos reconoció el director de doblajes Francisco Peris Mencheta–. Allí ponía que se cambiara tal secuencia, que se alterase

el texto de la traducción y que a una mujer de la vida la convirtiéramos en una santa.

Cuando en 1944 se estrenó *El puente de Waterloo* (*Waterloo Bridge,* 1940, Mervin LeRoy), el público español escuchó a su protagonista decir que, creyendo muerto a su marido, se dedicaba al teatro… en vez de prostituirse. En *Qué verde era mi valle* (*How Green Was My Valley,* 1941, John Ford) se eliminaron las referencias habladas a la capilla evangélica, ya que no se permitía nombrar a otra Iglesia que no fuera la católica, apostólica y romana. En *Un tranvía llamado deseo* (*A Street Car Named Desire,* 1951, Elia Kazan) se sustituyó la palabra *prostituta* por *extravagante*. En *Las nieves del Kilimanjaro* (*The Snows of Kilimanjaro,* 1952, Henry King) se llegó al absurdo de sustituir una declaración de amor por el rezo de una oración[10]. Los diálogos de *El séptimo sello* (*Det sjunde insegle,* 1957, Ingmar Bergman) fueron *reescritos*, alterando su sentido, por el sacerdote Carlos M. Staehlin. Y en *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups,* 1959, François Truffaut) se cambió la pregunta de si el protagonista se había acostado con alguna chica por si había tenido novia.

El falseamiento de los diálogos se convirtió en una práctica habitual prolongada durante muchos años. Y al mismo tiempo se vigilaba la entonación por parte de los actores de doblaje. Nos puso un ejemplo la actriz Elsa Fábregas[11], que fue la voz en castellano de las principales estrellas femeninas de Hollywood:

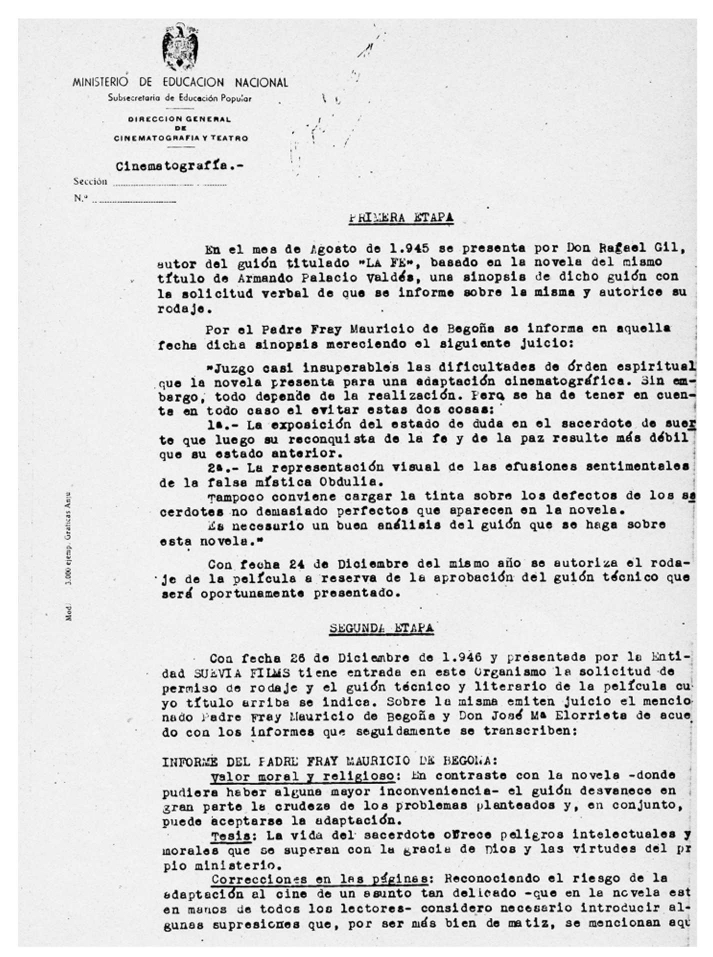
—Era una chica que estaba en la cama con su novio y había un momentito en que le decía «¡George!». Pero el director me dijo: «No, no, lo has dicho de una manera apasionada y la censura lo va a quitar. No digas "¡George!", di "George" sin más énfasis».

Mogambo (1953, John Ford) ha pasado a la historia como uno de los mayores desaguisados de la censura, al transformar de esposos en hermanos a los personajes que interpretaban Grace Kelly y Donald Sinden. «Aquello fue clamoroso», reía Florentino Soria, «porque, en nombre de la moral, se convertía un adulterio en un incesto, algo que clamaba a los cielos». Sin embargo, aquel cambio de parentesco no fue idea de los censores, sino de la distribuidora de la película, con la intención de que fuera autorizada para todos los públicos.

La mentalidad ultramontana de falangistas y católicos movilizó a puñados de manifestantes que ponían cerco a las taquillas de las salas de proyección madrileñas donde se exhibían las películas –todas autorizadas por censura– que les parecían *intolerables*[12]. Objetos de su indignación fueron, por ejemplo, *Escuela de sirenas* (*Bathing Beauty,* 1944, George Sidney), donde Esther Williams lucía moderadamente sus encantos en bañador, y *Arroz amargo* (*Riso amaro,* 1949, Giuseppe de Santis), con Silvana Mangano en su máximo esplendor. Dos estrellas femeninas que excitaron los ánimos más íntimos de los exaltados seguidores de Jesucristo y José Antonio.

Las mayores iras del integrismo político y religioso las desató *Gilda* (1946, Charles Vidor), con la danza de Rita Hayworth, su escote asombroso y el bofetón de Glenn Ford. «La censura permitió la película, cortándole unos segundos, pero la permitió», señalaba Domènec Font. «Pero los obispos de Canarias y de Sevilla la condenaron, y arengaron a sus fieles desde los púlpitos diciendo que cuando Gilda se quita el guante está haciendo un *striptease.* Entonces era tal su poder que la Iglesia impidió que la película llegara a muchos lugares».

El grito que los prelados pusieron en el cielo sirvió, al menos, para promover algaradas callejeras, con rotura de cartelones y cristales del cine donde se estrenó en Madrid, a los sones vociferados del *Cara al sol.* «Fue famosa aquella repulsa contra *Gilda* por parte de un comando de jóvenes, algunos de los cuales ocupan altos cargos en áreas de la política actual», constataba Florentino Soria. Se habló tanto de la película que el runrún inspiró a la picaresca popular y, según Gubern, «algún avispado se dijo "aquí me pongo las botas" y empezó a vender clandestinamente unas fotos de desnudos femeninos con la cabeza de Rita Hayworth, alegando que provenían de la película. Eso estaba fomentado por la morbosidad de la censura y sus tabúes». Lo cierto es que *Gilda* marcó un hito como *techo* censor. Un *techo* mucho más alto para el cine de importación que para las producciones nacionales, vigiladas con lupa desde los primeros resúmenes argumentales que debían presentarse para conseguir las imprescindibles *autorizaciones previas* a los rodajes.



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
Subsecretaria de Educación Popular
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Cinematografía.-
Sección
N.º

PRIMERA ETAPA

En el mes de Agosto de 1.945 se presenta por Don Rafael Gil, autor del guión titulado "LA FE", basado en la novela del mismo título de Armando Palacio Valdés, una sinopsis de dicho guión con la solicitud verbal de que se informe sobre la misma y autorice su rodaje.

Por el Padre Frey Mauricio de Begoña se informa en aquella fecha dicha sinopsis mereciendo el siguiente juicio:

"Juzgo casi insuperables las dificultades de órden espiritual que la novela presenta para una adaptación cinematográfica. Sin embargo, todo depende de la realización. Pero se ha de tener en cuenta en todo caso el evitar estas dos cosas:

1a.- La exposición del estado de duda en el sacerdote de suerte que luego su reconquista de la fe y de la paz resulte más débil que su estado anterior.

2a.- La representación visual de las efusiones sentimentales de la falsa mística Obdulia.

Tampoco conviene cargar la tinta sobre los defectos de los sacerdotes no demasiado perfectos que aparecen en la novela.

Es necesario un buen análisis del guión que se haga sobre esta novela."

Con fecha 24 de Diciembre del mismo año se autoriza el rodaje de la película a reserva de la aprobación del guión técnico que será oportunamente presentado.

SEGUNDA ETAPA

Con fecha 26 de Diciembre de 1.946 y presentada por la Entidad SUEVIA FILMS tiene entrada en este Organismo la solicitud de permiso de rodaje y el guión técnico y literario de la película cuyo título arriba se indica. Sobre la misma emiten juicio el mencionado Padre Fray Mauricio de Begoña y Don José Ma Elorrieta de acuedo con los informes que seguidamente se transcriben:

INFORME DEL PADRE FRAY MAURICIO DE BEGOÑA:

Valor moral y religioso: En contraste con la novela -donde pudiera haber alguna mayor inconveniencia- el guión desvanece en gran parte la crudeza de los problemas planteados y, en conjunto, puede aceptarse la adaptación.

Tesis: La vida del sacerdote ofrece peligros intelectuales y morales que se superan con la gracia de Dios y las virtudes del prpio ministerio.

Correcciones en las páginas: Reconociendo el riesgo de la adaptación al cine de un asunto tan delicado -que en la novela est en manos de todos los lectores- considero necesario introducir algunas supresiones que, por ser más bien de matiz, se mencionan aqu

Los documentos de censura de *La fe* (Rafael Gil, 1947) reflejan el profundo malestar e irritación que provocó en la Iglesia esta adaptación de la novela de Armando Palacio Valdés.

con intención de hacer las indicaciones de palabra y sobre el mismo guión a los autores. Los puntos principales que se han de tener en cuenta son los siguientes: 1º.- La situación de peligro de duda del P. Luis debe sustituirse por una conciencia de dificultad y trascendencia de los problemas religiosos: que sea mas bien una preocupación intelectual que una verdadera duda.- 2º. El error o mala voluntad de Obdulia no ha de manifestarse nunca como una abierta provocación y 3º.- Los episodios violentos del P. Miguel deben ser eliminados. Salvadas estos puntos, puede autorizarse el rodaje.»

Informe general del lector: Aunque juzgo tanto la novela como el guión -mucho más la novela- un tema arriesgado para el cine, opino que están salvadas las dificultades religiosas y morales, particularmente en el guión y que, independientemente de su realización y echibición, no hay grave reparo que oponer.»

INFORME DE DON JOSE MARIA ELORRIETA.

Valor cinematográfico del guión: Técnicamente está muy bien realizado.

Valor literario: Escrito en correcto castellano.»

El 30 de Diciembre de 1.946 se autoriza nuevamente el rodaje de dicho guión si bien con la condición de que sea presentado el guión definitivo de la película y condicionando dicha autorización a que en el rodaje del mismo se tengan en cuenta las siguientes observaciones:

«El Director de la película al realizar ésta, tendrá en cuenta los siguientes puntos:

1º.- La situación de peligro de duda del P. Luis debe sustituirse por una conciencia de dificultad y trascendencia de los problemas religiosos: que sea más bien una preocupación intelectual que una verdadera duda.

2º.- El error o mala voluntad de Obdulia no ha de manifestarse nunca como una abierta provocación.

3º.- Los episodios violentos del P. Miguel deben ser eliminados.

4º.- Aparte de lo anteriormente señalado, se atendrá a las indicaciones que le haga verbalmente el censor eclesiastico.»

Posteriormente y de acuerdo con lo indicado en el Apartado 4º de los puntos anteriores, el Director de la película, D. Rafael Gil habló personalmente con el Padre Fray Mauricio de Begoña, indicándole este con toda amplitud las observaciones que se habían hecho en el guión y los posteriores reparos que se podían poner a la película una vez realizada de no ser aquellos lealmente cumplidos.

Posteriormente la Casa Productora fué advertida también por esta Dirección General de la necesidad de que sean tenidas muye en cuenta las observaciones que condicionaban el permiso de rodaje y las verbalmente hechas a fin de evitar ulteriores reparos. La Casa Productora ha manifestado en todas las ocasiones que la película en cuestión será rodada de acuerdo con las indicaciones que han sido hechas por este Organismo y dentro de la más pura ortodoxia cristiana. No obstante si asi no fuera la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica y esta Dirección General tomarian las medidas de rigor al caso pertinente.

Madrid, 8 de Mayo de 1.947

Un cine histórico, moralista y patriotero

—Las películas que se rodaban entonces, sobre todo entre los años 40 y 45, eran todas bastante blancas –sostenía la actriz Marta Flores[13]–, pero, cuando había alguna escena un poco más atrevida, se rodaba una doble versión. En *El 13.000* (1941, Ramón Quadreny), yo era la amante, así que, para terminar bien la cosa, se caía el avión donde iba, me mataban y ya está. Y en la versión que hacían para el extranjero no era así. En esa no me moría, sino que seguía con el amante y ¡hala!

El escándalo (1943, J. L. Sáenz de Heredia) se considera como el mayor gesto oficial de relajación moral en la posguerra, ya que contenía el primer adulterio permitido en las pantallas españolas, aunque algunas de sus secuencias provoquen la sonrisa: «Te quiero hoy más que nunca», juraba el

protagonista a su amante. «Yo os querré a las dos, pero tú siempre serás Matilde, mi Matilde». Y en ese momento los sorprendía su esposa, que, ante la evidencia de la traición, sufría un síncope. Sáenz de Heredia no dudó en hacer público su agradecimiento a «toda la Junta de Censura, que con tan certero tacto visionó la película»[14].

Otro hito se produjo con *La fe* (1947, Rafael Gil), que provocó una notoria desavenencia entre la censura estatal y la autoridad de una Iglesia profundamente irritada por la adaptación de la novela de Armando Palacio Valdés, que narraba –aun de forma muy prudente y conservadora– la dramática historia del amor imposible de un cura. El informe del lector eclesiástico[15], fray Mauricio de Begoña, había justificado el argumento admitiendo que «la vida del sacerdote ofrece peligros intelectuales que se superan con la gracia de Dios». Pero, antes de que finalizara el rodaje, el Patronato de Protección a la Mujer, dependiente del Ministerio de Justicia, había remitido un farragoso escrito a la Junta censora, advirtiéndola de que la película «al parecer no resultará, ni en su fondo ni en su forma, adecuada para ser exhibida en nuestros salones de espectáculos, en los que, si aún puede transigirse con determinadas películas procedentes del extranjero, que por este motivo resultan en cierto modo disculpables dadas las diferencias de criterio moral y de costumbres de otros países con respecto a España, no pueden en cambio sin grave peligro aceptarse cuando son concebidas y producidas en nuestros propios estudios». Alertado, el cardenal Segura impidió la exhibición de *La fe* en Sevilla. Y los párrocos más obedientes y retrógrados impulsaron protestas integristas, que incluían arrojar tinta contra las pantallas cuando la protagonista decía al cura «Usted ya no puede ser mi confesor; sé que estoy condenada, pero yo le quiero a usted… ¡Te quiero más que a mi salvación!». La polémica interna involucró a distintos estamentos oficiales y acabó causando que la Iglesia instituyera en 1950 su propia oficina de calificación[16], dependiente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad.

El último choque de criterios entre la censura oficial y la Iglesia se produjo en 1949, cuando se estrenó –con cinco años de retraso– *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven,* 1945, John M. Stahl). Que Gene Tierney se tirase por las escaleras para provocarse un aborto indignó a los sectores más integristas del catolicismo, que hicieron pública su disconformidad con la autorización de la película.

Para el censor falangista Jesús Suevos, «los más duros eran los eclesiásticos. Ahora el clero se ha modernizado y todas esas cosas, pero entonces salían de la Guerra Civil con un trauma tremendo, porque habían sido perseguidos como alimañas, asesinados en masa, y no es de extrañar que estuviesen asustados, con deseos de que aquello no se pudiese repetir en el futuro. Por eso creo que los más severos eran los sacerdotes».

—Se ha exagerado el papel orientador del Estado en aquellos años –opinaba el censor Pascual Cebollada–. Pero, indudablemente, de manera directa o indirecta, no cabe duda de que el cine estaba orientado. La elección de los temas se hacía muchas veces pensando en lo que iban a dictaminar la Junta de Censura y la Junta de Calificación. De ahí se podía deducir lo que interesaba y lo que no. Naturalmente interesaban más los asuntos de exaltación patriótica y los históricos, que recordaban de alguna manera las grandezas anteriores de España.

Productores y guionistas buscaron inspiración en las páginas de la historia, para encontrar argumentos de cariz propagandístico con apariencia inocua y, sobre todo, sin recurrir a la Guerra Civil. Su primer logro fue *Los últimos de Filipinas* (1945, Antonio Román), un canto al heroísmo desesperado de un grupo de militares que resistieron cerca de un año asediados en la iglesia de Baler (Luzón), en 1898. Fue un éxito antológico[17] y su nostálgica canción *Yo te diré* no paró de sonar en la radio.

—Entonces se optó por el cine patriotero y, sobre todo, religioso –constataba Emilio Sanz de Soto–. Porque en España lo que imperaba de verdad era el nacionalcatolicismo. Eran películas caras, que después nunca más se han vuelto a hacer en el cine español. Pero hay que darse cuenta de que ese cine estaba superprotegido por el Estado y se hacía exclusivamente para gustar al régimen.

Un brillante ciclo se inició con *La reina santa* (1946, Rafael Gil), cuyo argumento aunaba grandeza imperial y religiosidad católica. Y que, además, servía para difundir la política de amistad entre la España franquista y el Portugal salazarista. Títulos de gran éxito como *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) –los tres de Juan

de Orduña– o *Jeromín* (1953, Luis Lucia) «forman parte de la retórica del régimen de Franco, que consideraba muy útil recuperar hechos heroicos, hazañas bélicas del pasado, para establecer un paralelismo con la grandeza del nuevo sistema», a juicio de Fernando Méndez Leite.

—Yo, por lo menos, nunca he sido consciente de que estuviera haciendo propaganda para un régimen político –se defendía Aurora Bautista, protagonista de destacadas cintas del género–. Creo que, sencillamente, se escogió la historia como un camino posible, que llegaba muy bien al público. Porque lo patriótico siempre nos ha gustado a los españoles.

El taquillero cine folclórico sorteaba como podía constantes trabas censoras por las cuestiones más triviales. Por ejemplo, en *Filigrana* (1949, Luis Marquina), Concha Piquer, coronada como *reina de la copla*, tuvo que quitar la palabra *mancebía* de la letra de *Ojos verdes.* Mientras tanto, su antecesor en el trono de la música popular, Miguel de Molina, homosexual y republicano, había quedado reducido al silencio de los *innombrables* desde 1940 y tuvo que exiliarse en Argentina en 1942, tras haber sido apaleado y humillado por un comando falangista a las órdenes del conde de Mayalde[18]. El cantante, ya en su vejez, lo relató así[19]:

—Me llevaron hasta los altos de la Castellana, me maltrataron, me dieron ricino, me cortaron el pelo a tirones, porque no sabían y yo tenía el pelo muy lleno de grasa del teatro, y no hacían más que meter la maquinita y tirar. No veas el fastidio que fue. Me golpeaban con los puños de las pistolas, tan fuerte que a mí me daba la sensación de que me pegaban tiros. Cuando se cansaron, me hicieron beber ricino a punta de pistola. Dios me ayudó y lo volqué encima de todos ellos. Se fueron oliendo a ricino. Y se llevaron el pelo como un trofeo. Y me dejaron *tirao*, como a un perro. Yo creí que me habían *matao*, porque en aquellos días el *paseo* era un hecho rutinario.

Con la persecución desatada contra Miguel de Molina, represión violenta y censura volvieron a evidenciar sus *objetivos morales compartidos*. Y la película *Esta es mi vida* (1952, Román Viñoly), rodada en el exilio del artista, no pudo ser vista en España. Para el operador y técnico de laboratorio Enrique Blanco, «todos estos problemas de la censura no tienen

más que un nombre: la Iglesia, la presión brutal, angustiosa, de eso que se ha dado en llamar nacionalcatolicismo, como responsable último de todos los desaguisados de tipo moral que se han dado en España».

El final de aquella época con olor a incienso lo marca la prohibición de un guion, que entonces pasó casi desapercibida entre muchas otras, pero que, vista con distancia. resultó ser una piedra miliar en la atormentada existencia del séptimo arte bajo la tiranía franquista: *La huida* (1950), de dos jóvenes llamados Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, que no tardarían en encabezar el resurgir de un cine con intenciones críticas.

—El problema irresoluble que presentaba la película, y que impidió que se realizara, era que la Guardia Civil disparaba contra un atracador y no le daba –nos manifestó Ricardo Muñoz Suay–. La censura nos mandó un papel en el que se atrevió a escribir que la Guardia Civil, «cuando apuntaba y disparaba, siempre daba». Y que, por tanto, aquel guion era una ofensa a la Guardia Civil.

—La censura nos dijo que la Benemérita no fallaba nunca –corroboró Berlanga–. Y no podía ser que el malhechor quedase herido en vez de ser abatido. Ese es mi primer recuerdo de la censura profesional.

---

[1] Mariano Gamo fue uno de los más conocidos «curas rojos», como párroco en el barrio madrileño de Moratalaz desde 1964. Fue condenado a tres años de cárcel por el Tribunal del Orden Público.

[2] Especializado en temas históricos, es autor de *Historia de España contada para escépticos* (1995, Planeta) y *El catolicismo explicado a las ovejas* (2010, Planeta). Como novelista utiliza el seudónimo de Nicholas Wilcox.

[3] El sacerdote católico norteamericano Patrick Peyton (1909-1992) se hizo célebre por su campaña mundial de oración denominada «Cruzada del rosario en familia».

[4] Pilar Garrido es autora de los libros *La posguerra vista por una particular* (2010, Planeta) y *Del guateque al altar* (2013, Planeta), ambos ilustrados por su marido, Forges.

[5] Fechado el 27 de diciembre de 1948. El dictamen del mismo censor vetando el guion de *El padre José* es de fecha del 8 de febrero de 1949.

[6] Fechado el 25 de abril de 1949.

[7] Informe hecho por el censor Francisco Fernández y González, con fecha del 13 de abril de 1949.

[8] Carta fechada el 24 de febrero de 1963, tras el veto de los dos censores eclesiásticos a *La dolce vita.* José Ibáñez Martín (1896-1969) había sido secretario de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas durante la dictadura de Primo de Rivera y diputado por la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) en la Segunda República. Ya en el franquismo, ocupó la presidencia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y fue ministro de Educación entre 1939 y 1951.

[9] También se ocultó el pasado de brigadista del protagonista de *La dama de Shanghái* (*Lady from*

Shanghai, 1948, Orson Welles).

[10] También se suprimieron las escenas referentes a la Guerra Civil española.

[11] Elsa Fábregas (1921-2008) dobló a Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó,* a Rita Hayworth en *Gilda,* a Judy Garland en *El mago de Oz,* a Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses.* Y en distintos títulos a Doris Day, Shirley MacLaine, Lauren Bacall, Bette Davis, Julie Christie, etcétera.

[12] Las manifestaciones de la extrema derecha contra películas autorizadas por la censura se produjeron en distintas ocasiones, durante décadas. La más notoria entre las últimas fue contra *La prima Angélica* (1974, Carlos Saura), con lanzamiento de pintura roja sobre la pantalla.

[13] Marta Flores (1913-2005) llegó a actuar en más de ochenta películas, como protagonista y en papeles secundarios.

[14] En la revista *Primer Plano* n.º 58.

[15] Documento fechado el 29 de diciembre de 1946.

[16] Denominada Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, creada el 8 de marzo de 1950.

[17] El éxito quedó en la memoria del público, y en 2016 se realizó un *remake*, dirigido por Salvador Calvo y producido por Enrique Cerezo.

[18] José María de la Blanca Finat y Escrivá de Romaní (1904-1995), excelentísimo conde de Mayalde, fue un personaje singular: aristócrata, ganadero, pistolero falangista, director general de Seguridad, embajador en la Alemania nazi y alcalde de Madrid.

[19] En una entrevista de Canal Sur, reproducida en la serie *Imágenes prohibidas.*

CAPÍTULO 9

El despertar del cine

Represión y censura en los oscuros años cincuenta

(1950-1960)

Más de diez años después de acabada la Guerra Civil, el *caudillo* continuaba al frente de un Gobierno con mano de hierro, integrado por centuriones, fascistas de camisa azul y fanáticos católicos. El régimen franquista conseguiría afianzarse definitivamente en la década de los cincuenta e incrementaría aún más su poder absoluto sobre una sociedad rendida y sin esperanzas. España vivía una posguerra interminable, caracterizada por el prolongado castigo a los vencidos y la represión contra los *enemigos internos,* entendiendo como tales cuantos no proclamasen su *inquebrantable adhesión* a la dictadura.

—Los pactos suscritos con el Vaticano y los Estados Unidos salvan a Franco y le dan la seguridad internacional de que carecía, cuando le reconocen los dos grandes poderes; entonces, a partir de 1953[1], se abre la etapa políticamente más brillante de su historia –explicaba Ramón Tamames–.

—Se había liquidado el acoso diplomático exterior, en diciembre de 1955 entramos en Naciones Unidas, y Joaquín Ruiz Jiménez fue un hombre decisorio para conseguir las mejores relaciones con Roma –añadía Emilio Romero–. Después de establecer las bases militares norteamericanas en España, vendría gloriosamente el presidente Eisenhower en 1959, a pasearse con Franco en coche descubierto por la Gran Vía.

Una vez más, el No+Do difundía la posición del régimen, asegurando que el pacto con Washington suponía para España «desempeñar un papel de primer plano en la defensa de la Europa Occidental». Y expresaba el orgullo oficial por los *triunfos diplomáticos* alcanzados: «En El Pardo, el hombre que rige los destinos de nuestra Patria ha trabajado denodadamente por que la comprensión se impusiera, mientras la economía nacional, con gran escasez de medios pero firme voluntad en el trabajo, hacía esfuerzos para impulsar la riqueza y el bienestar de su pueblo. En el madrileño palacio de Santa Cruz han cuajado los acuerdos que sellan la amistad entre las dos naciones. Es fácil llegar a un acuerdo favorable para ambos cuando en el empeño intervienen personas de buena voluntad y con un sentido previsor y dinámico de la política, como el actual presidente de la nación norteamericana, general Eisenhower, y el jefe del Estado español, generalísimo Franco».

Así, en plena Guerra Fría, el respaldo yanqui premiaba el anticomunismo visceral de Franco, garantizando la estabilidad de su tiranía a cambio de disponer en territorio español de cuatro bases militares de gran valor estratégico. Y la firma del Concordato tenía el efecto de una bendición política del papa Pío XII, legitimando el régimen en nombre de Dios, además de reafirmar la autoridad de la Iglesia sobre el estricto control moral impuesto por el franquismo.

Tras haber quedado fuera del Plan Marshall, que impulsó la reconstrucción económica de Europa Occidental, la dictadura recibió del nuevo *amigo americano* cargamentos de ayuda humanitaria, con alimentos básicos que –envueltos en la bandera estadounidense– fueron repartidos en los colegios durante ocho años desde 1955. Pero, sobre todo, el Gobierno del *caudillo* obtuvo como pago por las bases unos 1.500 millones de dólares, además de la ayuda militar de 456 millones en material de guerra de segunda mano. Ello le permitiría paliar las penurias soportadas durante una década e iniciar un desarrollo de la economía –mediante una mayor construcción de pantanos, con modernización agraria e impulso a la industria– que fructificaría sobre todo a partir de 1959 con el Plan de Estabilización, pilotado por los tecnócratas del Opus Dei.

—Como no existían bienes suficientes para todos, habían aparecido el racionamiento, el estraperlo, el mercado negro, la miseria; y la diferencia de clases se acentuaba como consecuencia de unos obreros oprimidos que tenían salarios bajos y precios altos –proseguía Ramón Tamames–. Como contraposición, Franco, para integrar mínimamente a la clase obrera, creó los mecanismos que darían lugar a la Seguridad Social. Hay una cosa muy importante que no se ha valorado del franquismo, que es el empleo fijo y las magistraturas de trabajo, que daban siempre la razón al obrero.

En la penumbra de los cines se volvió a escuchar al No+Do, con noticias tan halagüeñas como la salida de los primeros automóviles fabricados por SEAT: «Las puertas de la gran factoría española se abren, y la calle libre invita a las nuevas máquinas a trazar su adiós a la gran colmena. Miles de ellos circulan ya por nuestras carreteras Y demuestran al mundo que España, además de usar automóviles, también es capaz de fabricarlos». Un mensaje también reiterado por Televisión Española, que había comenzado

sus emisiones en otoño de 1956.

Pero bajo la épica oficial latía un profundo descontento popular, que comenzaba a hacerse visible pese a la represión policial. «Siempre hubo fuerzas organizadas que combatieron a la dictadura, aunque fueran pequeños núcleos», aseguraba Marcos Ana. «Y eso fue aumentando, hasta adquirir un carácter más masivo en la década de los cincuenta, cuando la intelectualidad, poetas, escritores, estudiantes, empezó a crear un movimiento más serio de resistencia, con un sentimiento más popular y mucho más extensivo».

Aun así, la mayoría de los españoles había aprendido a sobrevivir con la cabeza gacha, compartiendo el casi inalcanzable sueño de un piso en el extrarradio de las ciudades o en los nuevos *pueblos modelo* del ámbito rural, y obligados a dejarse ver en misa los domingos y fiestas de guardar. Mientras, en los colegios sus hijos estudiaban una asignatura denominada «Formación del Espíritu Nacional», tenían que cantar el *Cara al sol* y participar en ejercicios espirituales. Pese a la pretendida modernización, la larga mano del nacionalcatolicismo seguía encargada de velar por la salud espiritual de los españoles, librándoles de caer en tentaciones carnales.

Antonio Fraguas, Forges, recordaba el ambiente de diversión en su adolescencia: «Había una plaza de pueblo con un templete en medio, donde los chicos y las chicas bailábamos... vigilados por las *fuerzas vivas,* que consistían en un número de la Guardia Civil y el párroco, don Antonio, o don Víctor, que era el coadjutor de la iglesia. Si había una pareja demasiado agarrada, por ejemplo con un pasodoble, se levantaba el religioso y le decía al guardia civil «aquellos» para que los separara. Además, el párroco daba certificados de buena conducta. Si te ponía en un papel "este no comulga por Pascua Florida", mira qué bonito término, automáticamente te quedabas en el ostracismo laboral».

El cine del arcángel

Los *ángeles guardianes* del cine tendrían un nuevo jefe desde el inicio de la década: falangista radical y católico integrista –aunando las dos corrientes ideológicas imperantes–, *el arcángel Gabriel* Arias Salgado como titular del nuevo Ministerio de Información y Turismo[2], dispuesto a cumplir a conciencia la tarea que, según la Biblia, Dios ordenó a la criatura

celestial de la que el político tomó su nombre de pila: «Proceded contra los bastardos y los réprobos, y en contra de los hijos de la fornicación». Dos de sus antiguos camaradas en el Movimiento nos hablaron de su figura. Según Emilio Romero, «Arias Salgado fue un ministro de naturaleza religiosa profunda; por lo tanto, tenía criterios más rígidos en orden a la expresión de lo moral, de lo social y de todas esas cosas». Y para Jesús Suevos, «la censura entonces era muy severa, entre otras cosas porque el ministro era un hombre muy severo. Ahora la gente habla un poco despectivamente de él. Pero injustamente, porque era un hombre inteligente, cultivado, pero que había tenido una educación demasiado encerrada en un seminario»[3].

Bajo el mando de Arias Salgado, en marzo de 1952 se unificaron los organismos de Clasificación y Censura de películas, y se creó el Consejo Superior de Censura. A continuación se estableció la polémica *clasificación* oficial de películas según su calidad, que permitiría acceder a ayudas económicas estatales, condicionando también los créditos sindicales[4]. Y 14 meses después se regularon los permisos de rodaje, sujetos a la autorización previa de guiones. Sin embargo, siguió sin promulgarse código alguno que definiera los criterios censores más allá de defender «la moral, las buenas costumbres, lo social y lo político». Una ardua tarea, dejada al arbitrio de unos funcionarios que, muchas veces, parecía que tirasen de tijera con el único motivo de justificar los emolumentos que percibían.

—Llega un momento en que el cine hecho en el Estado español pasa por cinco censuras, no por una ni por dos ni por tres –subrayaba Miquel Porter–. Porque para hacer una película hay que someter el guion a la consulta previa y, sólo si se obtiene el pase, dan el cartón de rodaje, primera censura. Segunda censura, una vez en marcha el proyecto, el sindicato vertical puede intervenir. Luego existe una tercera censura cuando, una vez acabado el producto, es examinado por la Comisión de Apreciación y Calificación para darle o no el permiso definitivo. Se obliga a cortes o no, se cambian escenas o no, etcétera. Una vez que se autoriza la versión definitiva, aún queda conseguir el permiso de exhibición. Pero por encima de eso todavía está la autoridad gubernativa. Son cuatro barreras censoras. Pero además está, y es la más grave, la autocensura.

—Hasta los años cincuenta, la censura política no tenía ningún problema

–nos comentaba Juan Antonio Bardem–. Por lo menos, con las películas españolas, porque todas las que se hacían eran a favor de obra.

En las pantallas triunfaba, como siempre, el género musical con folklore andaluz, coplas y cuplés. Eran los momentos de esplendor de Lola Flores, sobre todo en producciones de Suevia Films, propiedad de Cesáreo González, amigo íntimo de Franco. La Faraona rodó en este periodo una veintena de títulos como *¡Ay, pena, penita, pena* (1953, Miguel Morayta), un *remake* de *Morena Clara* (1954, Luis Lucia), *La hermana Alegría* (1955, Luis Lucia) o *María de la O* (1959, Ramón Torrado). Tras ella brillarían Paquita Rico, Carmen Sevilla y el *niño prodigio* Joselito, con su «trilogía del pequeño ruiseñor», al que seguiría Marisol a partir de 1961. Hay que señalar también el enorme éxito de Sara Montiel, en *El último cuplé* (1957, Juan de Orduña) y *La violetera* (1958, Luis César Amadori), como singular prototipo de *femme fatal a la española* con sus peculiares mohines.

En los programas dobles que ofrecían las *salas de sesión continua* tampoco podían faltar las comedias, que florecieron en la oscuridad de los cincuenta. Los españoles necesitaban reír, tras muchos años de amargura. Y el cine les dio respuesta con películas cómicas de ambiente costumbrista que, sin pretenderlo, retrataron toda una época. En ellas surgieron como figuras populares Fernando Fernán Gómez, los hermanos José Luis y Antonio Ozores, Pepe Isbert o Manolo Morán, rodeados de un plantel de espléndidos secundarios, como Xan das Bolas. Su auge se inició con *El último caballo* (1950, Edgar Neville) y culminó con *Historias de la radio* (1955, J. L. Sáenz de Heredia), *Aquí hay petróleo* (1955) y *Manolo guardia urbano* (1956) –ambas de Rafael J. Salvia–, *Faustina* (1957, Sáenz de Heredia), *El tigre de Chamberí* (1957) y *El gafe* (1958) –las dos de Pedro Luis Ramírez–, *Los tramposos* (1959, Pedro Lazaga) o *Tres de la Cruz Roja* (1961, Fernando Palacios).

—La Guerra Fría, que estalló en el 47, creó una bipolaridad en el mundo entre Estados Unidos y la Unión Soviética, con un clima propicio para que el franquismo retomase el discurso de la Guerra Civil –indicaba Román Gubern–. Alentada por el cine de Guerra Fría que Hollywood inició en 1948 con la película *El telón de acero*[5], reaparece aquí la virulencia ideológica de los orígenes del régimen, con *Embajadores en el infierno* y

tantas películas más.

El regreso, en 1954, de los supervivientes de la División Azul, prisioneros en Rusia, se había celebrado como un gran acontecimiento político y sirvió de excusa para una película anticomunista. Lo que no significó que quedase libre de censura. «Al contrario, tuvo tantas dificultades que estuvo prohibida», afirmaba su director, José María Forqué. «Pero se pudo terminar felizmente gracias al apoyo de Muñoz Grandes, que era ministro del Ejército. Había un problema, sencillamente: que la película no exaltaba la División Azul como expresión falangista, sino como un grupo de militares españoles que fueron a Rusia. La vieron tres ministros y nos dijeron que incorporásemos un texto al principio, diciendo que la actuación de la División Azul suponía la prolongación de nuestra Guerra Civil. Y también que intercaláramos unos planos de haces de flechas de Falange entre los prisioneros».

El cine de propaganda, aunque continuara beneficiándose del máximo respaldo oficial, se volvió más amable e incluso presentó personajes militares con cierta ternura, como en *Recluta con niño* (1956, Pedro Luis Ramírez) o *Ahí va otro recluta* (1960, Ramón Fernández), ambas protagonizadas por el entrañable José Luis Ozores. Las tramas políticas llegarían a echar mano del fútbol: el popularísimo Kubala, ídolo del Barça, se prestó a interpretar una versión de su huida de la Hungría sometida por la URSS en *Los ases buscan la paz* (1955, Arturo Ruiz Castillo). Frutos de aquel renovado *cine de cruzada* fueron, entre otros, *Mañana cuando amanezca* (1955, Javier Setó), *El canto del gallo* (1955, Rafael Gil), *La legión del silencio* (1956, Nieves Conde y Forqué) o *Y eligió el infierno* (1957, César Fernández Ardavín), las tres últimas mezclando en su trama la persecución religiosa bajo el «socialismo real». La pieza más famosa fue *Lo que nunca muere* (1954, Julio Salvador), por estar basada en un folletín radiofónico de Alberca y Sautier Casaseca, y la más atroz, *Murió hace 15 años* (1954, Rafael Gil), adaptación de la obra del fascista José Antonio Giménez Arnau, en la que Francisco Rabal encarnaba a un comunista encargado por los soviéticos de matar a su propio padre.

Otra vertiente del cine propagandístico fue la religiosa, estimulada inicialmente por la celebración del Congreso Eucarístico de Barcelona de 1952 y amparada al año siguiente por el Concordato. Aunque se les puso la

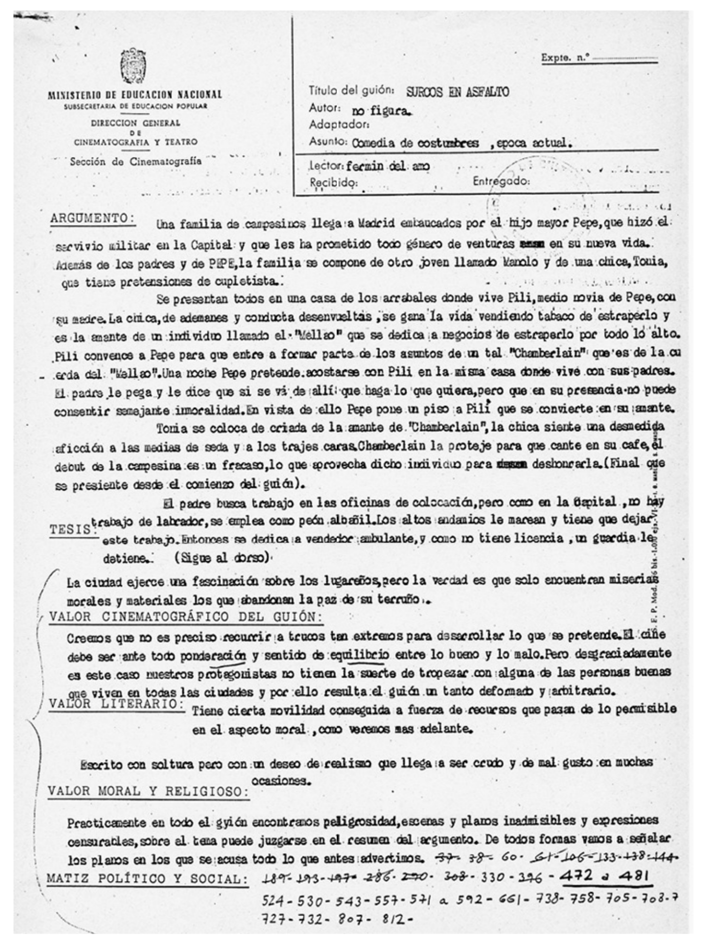
etiqueta de «películas de estampita», las principales producciones de exaltación de la fe consiguieron una buena acogida por su calidad técnica: *La mies es mucha* (1948, J. L. Sáenz de Heredia), *La Señora de Fátima* (1951), *La guerra de Dios* (1953), *El beso de Judas* (1954) –las tres de Rafael Gil–, *La herida luminosa* (1956, Tulio Demicheli), *Molokay* (1959, Luis Lucia)… El mayor éxito comercial fue *Marcelino pan y vino* (1954, Ladislao Vajda). Y a *El Judas* (1952, Ignacio F. Iquino) le cupo el dudoso honor de ser la única cinta católica suspendida por orden gubernativa, ya que fue rodada en catalán[6] y hubo que doblarla para que sus proyecciones fueran bendecidas[7].

CRÍTICA, DRAMAS Y BUEN HUMOR

En ese difícil contexto sorprende la aparición de un cine realista y de contenido social, con *Surcos,* realizada en 1951 por el *falangista de izquierda* (hedillista) José Antonio Nieves Conde, sobre el éxodo de campesinos empobrecidos a las ciudades en busca de pan y trabajo. La censura permitió que se denunciase la migración de la España rural, pero no toleró el pesimismo final de la película.

—La última secuencia del guion no se rodó, y *Surcos* termina con la familia en el cementerio –nos confirmó el director–, pero faltaba el verdadero final, en que la familia llegaba a la estación, subía al tren, la muchacha saltaba del vagón y se volvía a la ciudad. El tren, según salía, se cruzaba con otro que llegaba, y en él venía una nueva familia de campesinos, lo que era prácticamente reanudar la historia.

El inefable vocal eclesiástico fray Mauricio de Begoña marcó en su informe hasta 12 páginas del texto con tachaduras por su «ambiente con escenas fuertes y desgarradas, frecuentemente repugnantes». Y ni el mismísimo Arias Salgado consiguió impedir que la Comisión Episcopal calificase como «gravemente peligrosa para toda clase de públicos» una película que había sido declarada «de interés nacional»[8]. El ministro se reunió en vano con el cardenal primado, «para disipar cualquier impresión de discordia en un asunto que ha alcanzado inoportuna publicidad». La polémica en el seno del Gobierno fue tan dura que causó el cese del director general de Cine, el militar José María García Escudero[9].



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
SUBSECRETARIA DE EDUCACION POPULAR
DIRECCION GENERAL
DE
CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
Sección de Cinematografía

Expte. n.º

Título del guión: SURCOS EN ASFALTO
Autor: no figura.
Adaptador:
Asunto: Comedia de costumbres ,epoca actual.
Lector: fermin del amo
Recibido: Entregado:

ARGUMENTO: Una familia de campesinos llega a Madrid embaucados por el hijo mayor Pepe, que hizó el servivio militar en la Capital y que les ha prometido todo género de venturas [redacted] en su nueva vida. Además de los padres y de PEPE, la familia se compone de otro joven llamado Manolo y de una chica, Tonia, que tiene pretensiones de cupletista.

Se presentan todos en una casa de los arrabales donde vive Pili, medio novia de Pepe, con su madre. La chica, de ademanes y conducta desenvueltas, se gana la vida vendiendo tabaco de estraperlo y es la amante de un individuo llamado el "Mellao" que se dedica a negocios de estraperlo por todo lo alto. Pili convence a Pepe para que entre a formar parte de los asuntos de un tal "Chamberlain" que es de la cuerda del "Mellao". Una noche Pepe pretende acostarse con Pili en la misma casa donde vive con sus padres. El padre le pega y le dice que si se vá de allí que haga lo que quiera, pero que en su presencia no puede consentir semejante inmoralidad. En vista de ello Pepe pone un piso a Pili que se convierte en su amante.

Tonia se coloca de criada de la amante de "Chamberlain", la chica siente una desmedida afición a las medias de seda y a los trajes caros. Chamberlain la proteje para que cante en su cafe, el debut de la campesina es un fracaso, lo que aprovecha dicho individuo para [redacted] deshonrarla. (Final que se presiente desde el comienzo del guión).

El padre busca trabajo en las oficinas de colocación, pero como en la Capital, no hay trabajo de labrador, se emplea como peón albañil. Los altos andamios le marean y tiene que dejar este trabajo. Entonces se dedica a vendedor ambulante, y como no tiene licencia, un guardia le detiene. (Sigue al dorso)

TESIS: La ciudad ejerce una fascinación sobre los lugareños, pero la verdad es que solo encuentran miserias morales y materiales los que abandonan la paz de su terruño.

VALOR CINEMATOGRÁFICO DEL GUIÓN: Creemos que no es preciso recurrir a trucos tan extremos para desarrollar lo que se pretende. El cine debe ser ante todo ponderación y sentido de equilibrio entre lo bueno y lo malo. Pero desgraciadamente en este caso nuestros protagonistas no tienen la suerte de tropezar con alguna de las personas buenas que viven en todas las ciudades y por ello resulta el guión un tanto deformado y arbitrario.

VALOR LITERARIO: Tiene cierta movilidad conseguida a fuerza de recursos que pasan de lo permisible en el aspecto moral, como veremos mas adelante.

Escrito con soltura pero con un deseo de realismo que llega a ser crudo y de mal gusto en muchas ocasiones.

VALOR MORAL Y RELIGIOSO: Practicamente en todo el gyión encontramos peligrosidad, escenas y planos inadmisibles y expresiones censurables, sobre el tema puede juzgarse en el resumen del argumento. De todos formas vamos a señalar los planos en los que se acusa todo lo que antes advertimos. 37- 38- 60- 61- 106- 133- 138- 144- 189- 193- 197- 286- 290- 308- 330- 396- 472 a 481 524- 530- 543- 557- 571 a 592- 661- 738- 758- 705- 708- 727- 732- 807- 812-

MATIZ POLÍTICO Y SOCIAL:

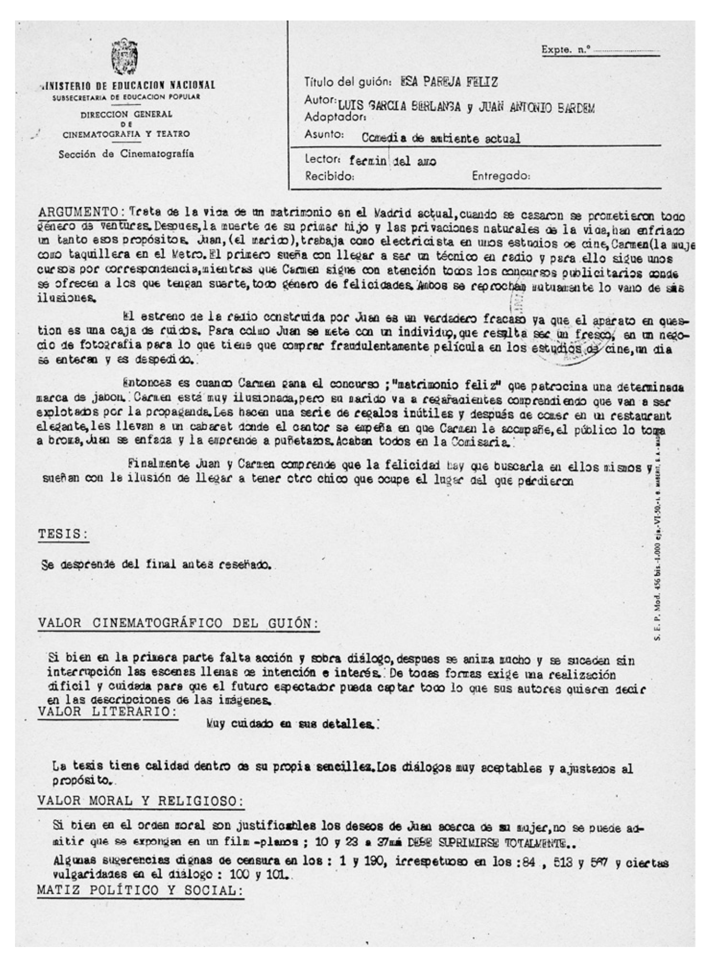
Informe del censor Fermín del Amo sobre *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1957), señalando su «peligrosidad» y marcando numerosos planos «inadmisibles» que debían ser suprimidos.

—*Surcos* fue la primera piedra de escándalo de la situación de García Escudero como director de la cinematografía y como censor a la vez –continuó Nieves Conde–. Entonces se encontró frente al sanedrín de los censores, con todos en contra. Al menos, había un sector bastante numeroso que quería meter tijeras a la película.

—Era constante el conflicto entre el criterio muy cerrado del ministro y el mío, que era bastante más abierto –rememoraba García Escudero–. Tuve choques con dos casos concretos, que fueron el de *Surcos,* porque le di el «interés nacional» a una película que escandalizó tremendamente por su contenido social, y el de *Alba de América,* porque no se lo di a un peliculón de tipo histórico.

Nada pudo impedir el despertar crítico del cine español, pese a los esfuerzos de la dictadura por encauzar el rumbo de la industria de la

pantalla. «En los años cincuenta, con la aparición de mi generación», argumentaba Bardem, «la censura política se encuentra con otro material diferente, hecho básicamente por Luis García Berlanga y por mí». En sus manos, la ironía se convierte en un eficaz método crítico, incluso sobre el propio cine *de cartón* del momento, ya desde su primer largometraje: en *Esa pareja feliz* (1953) se recreaba burlonamente el rodaje de una película histórica. Y en un cine de barrio alguien del público comentaba «ya han cortado otro beso». Algunos de sus diálogos sorprenden, volviendo la vista atrás, por la mayor *permisividad* censora que denotan. Por ejemplo, el comisario de policía dice a la pareja, detenida: «¿En qué país creen que vivimos? No es suficiente ser feliz para andar por la calle. Hay obligaciones, hay que llevar la cédula, o la cartilla, o algo que sirva para ir tranquilo sin que le molesten a uno los guardias».



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
SUBSECRETARIA DE EDUCACION POPULAR
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
Sección de Cinematografía

Expte. n.º

Título del guión: ESA PAREJA FELIZ
Autor: LUIS GARCIA BERLANGA y JUAN ANTONIO BARDEM
Adaptador:
Asunto: Comedia de ambiente actual
Lector: fermin del amo
Recibido: Entregado:

ARGUMENTO: Trata de la vida de un matrimonio en el Madrid actual, cuando se casaron se prometieron todo género de venturas. Despues, la muerte de su primer hijo y las privaciones naturales de la vida, han enfriado un tanto esos propósitos. Juan, (el marido), trabaja como electricista en unos estudios de cine, Carmen (la muje como taquillera en el Metro. El primero sueña con llegar a ser un técnico en radio y para ello sigue unos cursos por correspondencia, mientras que Carmen sigue con atención todos los concursos publicitarios donde se ofrecen a los que tengan suerte, todo género de felicidades. Ambos se reprochan mutuamente lo vano de sus ilusiones.

El estreno de la radio construida por Juan es un verdadero fracaso ya que el aparato en question es una caja de ruidos. Para colmo Juan se mete con un individuo, que resulta ser un fresco, en un negocio de fotografia para lo que tiene que comprar fraudulentamente película en los estudios de cine, un dia se enteran y es despedido.

Entonces es cuando Carmen gana el concurso ; "matrimonio feliz" que patrocina una determinada marca de jabon. Carmen está muy ilusionada, pero su marido va a regañadientes comprendiendo que van a ser explotados por la propaganda. Les hacen una serie de regalos inútiles y después de comer en un restaurant elegante, les llevan a un cabaret donde el cantor se empeña en que Carmen le acompañe, el público lo toma a broma, Juan se enfada y la emprende a puñetazos. Acaban todos en la Comisaria.

Finalmente Juan y Carmen comprende que la felicidad hay que buscarla en ellos mismos y sueñan con la ilusión de llegar a tener otro chico que ocupe el lugar del que perdieron

TESIS:

Se desprende del final antes reseñado.

VALOR CINEMATOGRÁFICO DEL GUIÓN:

Si bien en la primera parte falta acción y sobra diálogo, despues se anima mucho y se suceden sin interrupción las escenas llenas de intención e interés. De todas formas exige una realización dificil y cuidada para que el futuro espectador pueda captar todo lo que sus autores quieren decir en las descripciones de las imágenes.

VALOR LITERARIO:

Muy cuidado en sus detalles.

La tesis tiene calidad dentro de su propia sencillez. Los diálogos muy aceptables y ajustados al propósito.

VALOR MORAL Y RELIGIOSO:

Si bien en el orden moral son justificables los deseos de Juan acerca de su mujer, no se puede admitir que se expongan en un film -planos ; 10 y 23 a 37 má DEBE SUPRIMIRSE TOTALMENTE..

Algunas sugerencias dignas de censura en los : 1 y 190, irrespetuoso en los : 84 , 513 y 587 y ciertas vulgaridades en el diálogo : 100 y 101.

MATIZ POLÍTICO Y SOCIAL:

S. E. P. Mod. 456 bis.-1.000 ejs.-VI-50.

Esa pareja feliz (Luis García Berlanga, 1953) no tuvo mayores problemas con la censura, pese a los cortes que se indican en este informe previo a la autorización del guion.

La película fue autorizada sin mayores problemas. Pero tuvo una mala calificación oficial y se le negó la ayuda económica cuando los funcionarios dictaminaron que *olía a cocido*. Además, «tardó mucho en estrenarse, porque Bardem y yo éramos dos desconocidos», admitió Berlanga, «y nuestra obra tampoco atraía a las distribuidoras».

—A mi juicio, lo más destacable de *Esa pareja feliz* es que sus protagonistas pertenecían a la clase obrera, no eran de las clases pudientes que vivían con lujos –opinaba Muñoz Suay–.

Meses más tarde, en 1953, el mismo tándem de guionistas rodaba, dirigida por Berlanga, *Bienvenido míster Marshall,* una cinta acusada de oportunista pero cargada de humor político. «Pienso yo que la película sorprendió al régimen, en el sentido de que hubo una lectura posterior», me confesó Bardem. «Pero inicialmente se trataba de una broma discretamente antiamericana sobre el Plan Marshall, lo que para ciertos sectores de Falange era estupendo».

Las pesadillas de varios personajes constituían una visión crítica de Norteamérica, amable en el caso de la parodia del *western* protagonizada por Pepe Isbert, pero agria en la denuncia de la persecución desatada por los tribunales macartistas. El sueño de la maestra con unos jugadores de rugby falta en la película, aunque aparece en el guion original. Y corrió la voz de que había sido prohibido. «Pero la verdad es que ese sueño no se llegó a rodar», desmentía Berlanga. «Eso nos lo autocensuramos los productores y yo mismo, quizá por temor a que luego lo cortasen»[10].

Aquel espléndido atrevimiento convirtió a Berlanga y a Bardem en blancos favoritos de la censura, que examinó con el mayor rigor cada una de sus siguientes obras. Y en *Novio a la vista* (1954) forzó la inclusión de una escena ideada por los propios señores de las tijeras.

—Puse a unos generales retirados que hablaban y hablaban de sus batallas –me contó Berlanga–. La censura dijo que no podían salir esos generales, porque era irrespetuoso hacia el Ejército. Entonces me obligaron a rodar unos planos en que las mujeres de esos generales tuvieron que hacer una cosa tan estúpida como decir, todas por turno, «Mira ahí, Pepito, mi marido, hablando de sus batallas de la guerra cuando es notario».

Conociendo la imposición censora, la escena resulta doblemente risible:

—Todos los veraneos se ascienden un grado. Llevan ya dos años tratándose como generales. Niñerías. […]

—¿Y su marido?

—Como se libró del servicio por estrecho de pecho, los otros dos no le hacían caso. Pero este año se ha traído el sable de un tío suyo que fue brigadier. Y no van a tener más remedio que ascenderle.

Tras realizar *Novio a la vista,* Berlanga pretendió llevar a la pantalla una adaptación de la novela *Los gancheros,* de José Luis Sampedro, pero su guion quedó prohibido. Y no hubo forma de negociarlo. Fernando Fernán Gómez también recibió el rechazo censor, en primera lectura, de *Manicomio* (1953), que sería su debut como director. Cuentan que, cuando recibió la notificación de que el texto no era autorizado «porque la locura no puede ser tema de humor», exclamó: «¡Pues entonces que prohíban el *Quijote*!»[11].

INFORME GENERAL DEL LECTOR: Graves reparos morales pueden ponerse a este guión tal como se presenta. Se trata de pintar muy a lo vivo lo repugnante y feo que es el pecado de egoismo, pero pulula a través de todo el guión y se está mascando desde el principio hasta el fin el pecado de adulterio contra el que no se dice absolutamente nada. Y esto es inadmisible. Por eso es condición *sine qua non*, por lo que a este Lector eclesiástico se refiere a fin de que pueda decir que no hay inconveniente, el que se supriman del guión todas aquellas frases o escenas que dan idea de esa relación adulterina de los protagonistas. Ya queda bastante insinuado con que en el coche que atropelló al ciclista viniesen Juan y María José. Por otra parte es también absurda la postura del marido al vislumbrar la conducta de su mujer; por eso ha de procurarse que no queden en mal lugar, recalcando bien el acto de arrepentimiento que hace su mujer. Es necesario, pues, que se introduzcan las siguientes

ADAPTACIONES:

1.- En los planos 16 y 17 suprimir los abrazos de Juan y Mª José.
2.- En el plano 19 suprimir la frase: Me llamarás.
3.- En el plano 44 suprimir la frase: Procesiones en España.
4.- En el plano 116 suprimir la frase: ¿Qué es lo otro? ¿Qué te quiero?
5.- En el plano 117 suprimir el intento de abrazo de Juan
6.- En el plano 203 suprimir la frase: "Sólo te tengo a tí...Te quiero".
7.- Suprimir totalmente los planos 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219 220 y 221.- Y los restantes planos de esta Secuencia no han de tener lugar en la Habitación del Ventorrillo, sino en otro sitio donde haya más gente, y ha de suprimirse del plano 228 la voz de Juan en off.
8.- La Secuencia del Interior de la Iglesia puede quedar, pero lo que no puede quedar es la conversación que María José y Juan tienen allí, sino que pueden tenerla a la salida de la iglesia, en el preciso momento en que entra uno y sale el otro, indistintamente.- Y del plano 459 ha de suprimirse del diálogo de María José la frase: "Como antes, te acuerdas"
9.- La Secuencia Int. Habitación Ventorrillo (planos 536 y ss.) no ha de celebrarse en esa habitación, sino en otro sitio público, como en un café, etc. Suprimir del plano 538 la frase: ¿Te acuerdas? La última vez ni pudimos besarnos".
10.- Suprimir del plano 503 el que María José, llame a Juan "mi vida".
11.- Procurar que la actitud del marido Miguel con su mujer María José sea más gallarda, y que no aparezca como que ésta le pone los cuernos.

otro sitio

Él reconoce la culpa del adulterio.

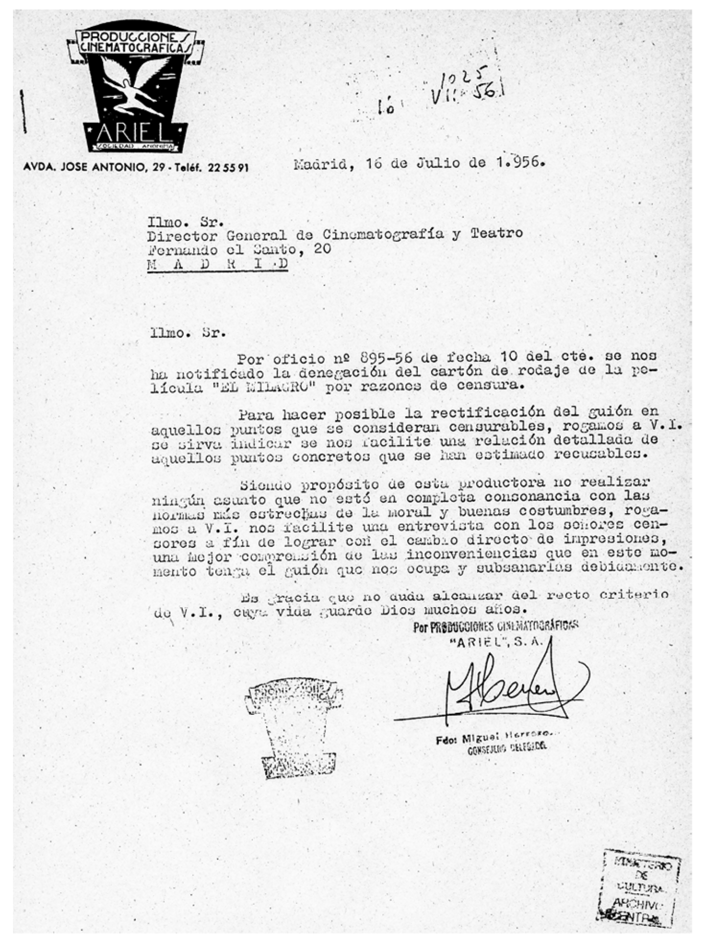
CORRECCIONES EN LAS PAGINAS:

Madrid, 25 de octubre de 1954

EL LECTOR,

Juan Fernández

Relación oficial de los cortes propinados por el censor Juan Fernández al guion de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955).



PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS
ARIEL
SOCIEDAD ANÓNIMA
AVDA. JOSE ANTONIO, 29 - Teléf. 22 55 91

1025
16 VII 56

Madrid, 16 de Julio de 1.956.

Ilmo. Sr.
Director General de Cinematografía y Teatro
Fernando el Santo, 20
M A D R I D

Ilmo. Sr.

Por oficio nº 895-56 de fecha 10 del cte. se nos ha notificado la denegación del cartón de rodaje de la película "EL MILAGRO" por razones de censura.

Para hacer posible la rectificación del guión en aquellos puntos que se consideran censurables, rogamos a V.I. se sirva indicar se nos facilite una relación detallada de aquellos puntos concretos que se han estimado recusables.

Siendo propósito de esta productora no realizar ningún asunto que no esté en completa consonancia con las normas más estrechas de la moral y buenas costumbres, rogamos a V.I. nos facilite una entrevista con los señores censores a fín de lograr con el cambio directo de impresiones, una mejor comprensión de las inconveniencias que en este momento tenga el guión que nos ocupa y subsanarlas debidamente.

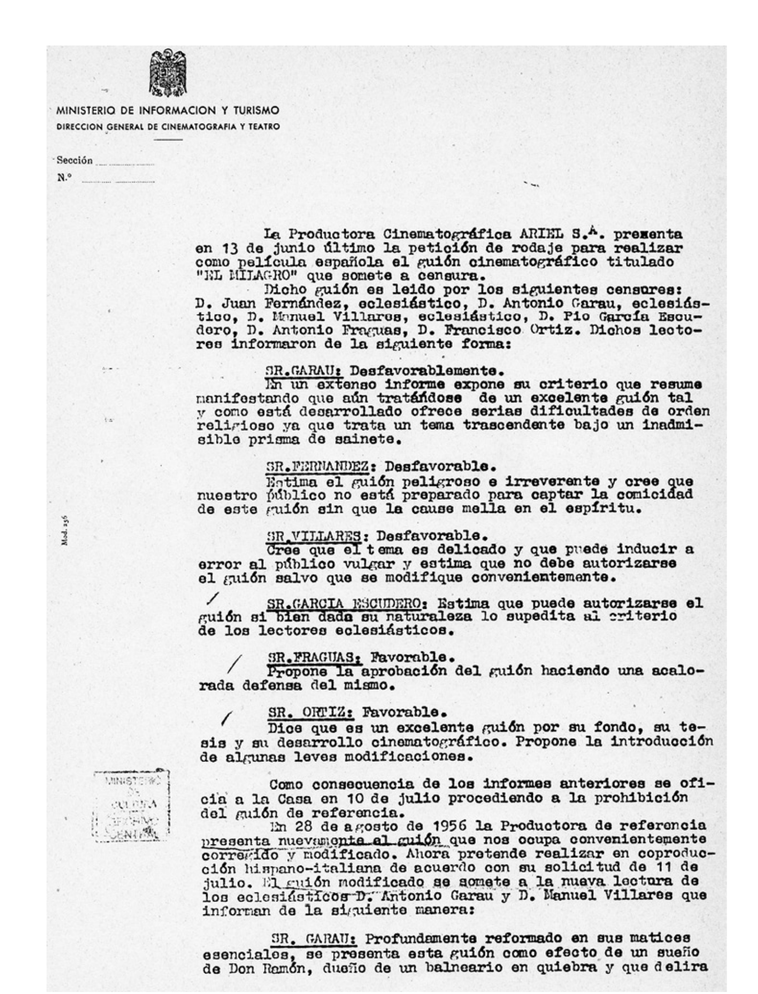
Es gracia que no duda alcanzar del recto criterio de V.I., cuya vida guarde Dios muchos años.

Por PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS
"ARIEL", S.A.

Fdo: Miguel Herrero
CONSEJERO DELEGADO

MINISTERIO DE CULTURA
ARCHIVO CENTRAL

Escrito de recurso contra la censura del guion de *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1957), presentado por Ariel Producciones Cinematográficas, asegurando su voluntad de respetar «las normas más estrechas de la moral y las buenas costumbres».



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Sección ....
N.º ....

La Productora Cinematográfica ARIEL S.A. presenta en 13 de junio último la petición de rodaje para realizar como película española el guión cinematográfico titulado "EL MILAGRO" que somete a censura.

Dicho guión es leido por los siguientes censures: D. Juan Fernández, eclesiástico, D. Antonio Garau, eclesiástico, D. Manuel Villares, eclesiástico, D. Pio García Escudero, D. Antonio Fraguas, D. Francisco Ortiz. Dichos lectores informaron de la siguiente forma:

SR.GARAU: Desfavorablemente.
En un extenso informe expone su criterio que resume manifestando que aún tratándose de un excelente guión tal y como está desarrollado ofrece serias dificultades de orden religioso ya que trata un tema trascendente bajo un inadmisible prisma de sainete.

SR.FERNANDEZ: Desfavorable.
Estima el guión peligroso e irreverente y cree que nuestro público no está preparado para captar la comicidad de este guión sin que la cause mella en el espíritu.

SR.VILLARES: Desfavorable.
Cree que el tema es delicado y que puede inducir a error al público vulgar y estima que no debe autorizarse el guión salvo que se modifique convenientemente.

SR.GARCIA ESCUDERO: Estima que puede autorizarse el guión si bien dada su naturaleza lo supedita al criterio de los lectores eclesiásticos.

SR.FRAGUAS: Favorable.
Propone la aprobación del guión haciendo una acalorada defensa del mismo.

SR. ORTIZ: Favorable.
Dice que es un excelente guión por su fondo, su tesis y su desarrollo cinematográfico. Propone la introducción de algunas leves modificaciones.

Como consecuencia de los informes anteriores se oficia a la Casa en 10 de julio procediendo a la prohibición del guión de referencia.

En 28 de agosto de 1956 la Productora de referencia presenta nuevamente el guión que nos ocupa convenientemente corregido y modificado. Ahora pretende realizar en coproducción hispano-italiana de acuerdo con su solicitud de 11 de julio. El guión modificado se somete a la nueva lectura de los eclesiásticos D. Antonio Garau y D. Manuel Villares que informan de la siguiente manera:

SR. GARAU: Profundamente reformado en sus matices esenciales, se presenta esta guión como efecto de un sueño de Don Ramón, dueño de un balneario en quiebra y que delira

Acta oficial del Ministerio de Información y Turismo (3 de diciembre de 1956) sobre las vicisitudes de *Los jueves, milagro* con la Junta de Censura.

ra naturalmente pensando en un milagro que le devuelva su antiguo esplendor.

Del delirio pasa al sueño y sueña primero en una simulación humana en cuyo fracaso se lleva el castigo ejemplar. Pasa luego a una especie de Santo (San Dimas) que les obliga a tomar la cosa en serio aún dentro de cierta imprecisión efecto del sueño.

La lección es evidente y Don Ramón, al despertar, es el defensor de lo sobrenatural frente a posibles desaprensivos.

No creo que pueda escandalizar aunque mejor hubiera sido no intentar abordar tema tan delicado.

SR.VILLARES: Leido de nuevo el guión de la película "EL MILAGRO" de L.Garcia Berlanga y vistas las reformas que se han introducido estimo que puede autorizarse, puesto que con el giro que se le ha dado de que todo el desarrollo del milagro sea un sueño de Don Ramón desaparece el principal obstáculo que se le puso. Por otra parte él mismo, al contárselo a sus compañeros dice que no se puede jugar con las cosas de Dios, desautorizando toda la trama de la película. Asímismo en toda la actuación de Martino se han suprimido muchas frases y situaciones en que se le presentaba de una manera inadecuada e irreverente, cosa que no puede desaparecer del todo, pero que queda atenuada por el estilo humorístico de la obra y por la solución que se le ha dado.

En la actualidad el guión citado se encuentra pendiente de resolución ya que el expediente incoado para llevar a cabo la coproducción hispano-italiana se encuentra aún en tramitación.

Madrid, 3 de diciembre de 1.956.







Fotogramas de la última secuencia de *El inquilino* (J. A. Nieves Conde, 1958), prohibida por el Ministerio de la Vivienda, y reemplazada por un final feliz.

En mayo de 1955, durante unas conversaciones sobre el cine español –celebradas en Salamanca con patrocinio oficial, como no podía ser de otra forma–, se cuestionó públicamente la arbitrariedad de la censura y la falta de una normativa concreta. «Se pidió un código de censura por los que estaban allí reunidos, que eran principalmente lo que podríamos decir *los intelectuales*», subrayaba García Escudero. Pero la industria también quería saber a qué atenerse» Y Bardem añadía: «Era un posibilismo estratégico; porque, si pedías que te dijeran lo que se podía o no se podía hacer, los ponías en un brete. Lo que intentábamos era que ellos pusiesen puertas al campo, que ya es difícil, ¿no?».

—Luchábamos contra la censura, pero no podíamos decir «debe desaparecer la censura», porque sabíamos que eso no saldría adelante –aseveraba Muñoz Suay–. Pero, diciendo que la censura tenía que ser coherente, remarcábamos que había una censura no solamente en el sentido totalitario y franquista, sino una censura incoherente con la que nunca sabías qué podías o no podías tratar en las películas.

Por primera vez, se debatía en público sobre la intocable censura. Pero habrían de pasar ocho años antes de que se promulgase un código como el que reclamaba la industria del cine: hasta 1963, autorizaciones, cortes y prohibiciones responderían a la arbitrariedad de unos funcionarios cuyos criterios personales eran ley. Las pantallas reflejaron, insólitamente, la insatisfacción de los cineastas, como en este diálogo de *La gran mentira* (1956, Rafael Gil):

—Pero, señor censor, si he dejado la película apta para todos los públicos. Ya no es el amante, ahora es el padre.
—Pero eso es peor.
—No, no lo crea, ¿no ve que el padre se convierte antes de morir? Y la película no tiene ya piernas, ni besos, ni escotes, ni nada.

—El régimen también se fue dando cuenta de que a la gente no se la podía meter en una olla a presión –sentenciaba Tamames–. Y entre lo que se apretaba desde dentro y lo que empezaba a reblandecer la resistencia desde fuera, se iban conquistando áreas de libre expresión, como hizo, por ejemplo, Bardem con *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor,* donde ya hay

una crítica muy seria a lo que era la sociedad española.

En *Muerte de un ciclista* (1955) el público vio algo de lo que no se podía hablar: la rebelión estudiantil. La historia de una pareja adúltera, que atropellaba a un hombre en bicicleta, sirvió a Bardem para describir a las clases favorecidas por el franquismo. El drama no sólo ocultaba una denuncia política, sino que también reflejaba el ambiente de lucha que vivía la universidad. Sin embargo, los censores eclesiásticos se cebaron en cuestiones morales. El informe[12] del cura Juan Fernández lo evidencia, al aconsejar «que la actitud del marido Miguel con su mujer María José sea más gallarda, y que no aparezca como que esta le pone los cuernos», y cercenando algunos planos, como el número 503, «donde María José llama a Juan "mi vida"».

—Había una carga policial, venían los grises y... eso lo cortaron prácticamente todo –señalaba Bardem–. Dejaron el 5 por 100. Y la película estuvo prohibida un mes y pico. En *Un ciclista* les sorprendimos, porque ellos vieron solamente el problema moral, pero no la postura política de la película. Pero, cuando se dieron cuenta, en *Calle Mayor* ya tuvieron un tono mucho más cerrado.

Bardem volvió a valerse de un melodrama sentimental para narrar el clima social en una ciudad de provincias. Pero el opresivo ambiente moral de *Calle Mayor* (1956) alarmó al ministerio. «Me obligaron a poner un prólogo, que procuré hacer de la manera más bella y poética posible», proseguía Bardem. «El mensaje era que esa historia "podía ocurrir en cualquier pueblo de cualquier país, en cualquier parte del mundo"».

Calle Mayor se hizo en momentos difíciles, cuando la acción policial se había incrementado frente a las crecientes protestas. Y sus efectos alcanzaron a los estudios de rodaje: «La explosión de vitalidad de los universitarios de Madrid y Barcelona hizo que el régimen declarase el primer estado de excepción», insistía el director. «Entonces se presentó la Brigada Político Social en Valencia, me detuvo y me trajo a Madrid. En conducción ordinaria pero con gran despliegue, como si yo fuese Al Capone. Y se paró la película más de un mes. Al final me soltaron. Pero durante todo ese año estuvo prohibido mencionar mi nombre en la prensa».

Un año después, Bardem realizó *La venganza,* título impuesto por la

censura, que se negó a aceptar *Los segadores,* acaso por evitar el mismo nombre que lleva el himno catalán. Además de algunas mutilaciones menores, se obligó a ambientar su argumento un cuarto de siglo antes. Pero en el Ministerio de Información no se entendió que el guion reflejase la *política de reconciliación nacional* lanzada por el PCE, como han señalado algunos estudiosos. Lo cierto es que Bardem practicó con éxito un posibilismo que contribuyera a ampliar los límites del régimen.

Los dos títulos que peor suerte corrieron con la censura durante los oscuros años cincuenta fueron *Los jueves, milagro* (1957, Luis García Berlanga) y *El inquilino* (1958, José Antonio Nieves Conde). El vocal religioso Juan Fernández calificó a la primera de «peligrosa e irreverente», aconsejando su prohibición porque «nuestro público no está preparado para captar la comicidad de este guion sin que le cause mella en el espíritu».

Berlanga no había tenido dificultad alguna con *Calabuch* (1956), una fábula tierna e ingenua ambientada en un pueblo mediterráneo, tan apaciguado que su calabozo carecía de cerrojos y la Guardia Civil dejaba salir a un detenido por contrabando amenazándole con no permitirle entrar a dormir si llegaba tarde por la noche. Pero lo ocurrido meses después con *Los jueves, milagro* sería muy distinto. El mismo Berlanga nos diría que «fue, en efecto, mi gran desastre y puede que el caso que más haya quedado en la historia de la censura española como mutilación y agresión máximas que se le puedan hacer a una película».

La *milagrosa* aparición de san Dimas, simulada para atraer turistas a un olvidado balneario, inquietó a la Iglesia, temerosa de que se ridiculizara el *milagro* de Lourdes y recelosa ante lo que parecía una burla contra las películas pías. No bastó con que el consejero delegado de Ariel S. A. declarase por escrito[13] que era «propósito de esta productora no realizar ningún asunto que no esté en completa consonancia con las normas más estrechas de la moral y buenas costumbres». Se impuso a Berlanga un asesor religioso y se efectuaron innumerables modificaciones. Por último, Ariel S. A. –vinculada al Opus Dei– encargó a Jorge Grau el rodaje de varias escenas adicionales.

—Dentro de la propia censura, un sacerdote llamado Garau se brindó amablemente a hablar conmigo para que juntos reestructurásemos el texto y se pudiera obtener el permiso –afirmaba Berlanga–. Estuve durante un mes

o quizá más yendo todas las tardes al domicilio de este sacerdote. Entonces, mi reacción fue acudir a un abogado para saber si yo podía poner el nombre del cura en los títulos de crédito, como guionista[14].

El inquilino evidenciaba, en clave de comedia, la escasez de viviendas que España padecía. Pasó la censura y se estrenó en provincias. Pero, a los pocos días, sus proyecciones quedaron suspendidas. Lo exigió el falangista José Luis Arrese, entonces ministro de la Vivienda, por considerarla «una denuncia contra su labor», provocando una tormenta política en el seno del Gobierno.

—La película había sido autorizada por el Ministerio de Información y Turismo, dirigido por Arias Salgado, y fue prohibida por el Ministerio de la Vivienda, a cargo de José Luis Arrese –nos precisó Nieves Conde–. Yo hablé con Arrese y le pregunté: «¿Por qué habéis prohibido esta película?». Y me dijo: «Es que es un ataque al Ministerio y a la obra que yo estoy haciendo». Arrese se reunió con sus colegas Solís y Arias Salgado para ver la película. Tuvieron una discusión de media hora, tirándose los trastos a la cabeza entre ellos, y salieron en estampida sin arreglar nada.

El inquilino permaneció inmovilizada hasta que su director aceptó la *solución* de rodar otro final optimista, totalmente opuesto al original, en que la familia desahuciada ya no se quedaba tirada en la calle, sino que encontraba hogar en una urbanización de nuevo cuño. Además, tuvo que incluir un texto previo en defensa del Ministerio de la Vivienda[15] para dejar bien claro que en la España de Franco no había problemas y todo el mundo era feliz. Tampoco fue un caso único, porque, como constata Gubern, «bastantes películas, a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, fueron aprobadas por la censura, bendecidas, y, después de estrenadas, la llamada de un ministro, o de un obispo, o de la propia mujer del ministro, conducía a su prohibición».

En aquel imposible y bienhumorado cine crítico destacarían dos excelentes comedias de Fernando Fernán Gómez: *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959) como retrato de la nueva clase media y sus pequeñas ambiciones. También *El pisito* (1958)[16] y *El cochecito* (1960), ambas de Marco Ferreri, llamarían la atención por su amargo poso social… pese a que la censura forzó cambios radicales en sus finales y

sufrieran el castigo de bajas calificaciones administrativas.

El problema social de la vivienda es el más universal de los problemas de nuestro tiempo.
La sociedad tiene el deber de sentirlo solidariamente, y no confiar, exclusivamente en el Estado, quien, justo es reconocerlo, trata por todos los medios de resolver o aminorar tan grave problema.
Esta película intenta sacar simbólicamente a la luz pública alguno de los fallos de la moderna sociedad en torno a este ingente hecho que tanto preocupa a nuestro Estado y a todos los hombres de buena voluntad.

Texto previo, impuesto por la censura a *El inquilino*, para evitar que la película se interpretara como una denuncia de la escasez de viviendas en el franquismo.

Barbarie oficial y «veda de maricones»

El mayor *conflicto interno* de esta etapa lo desencadenó –para disgusto del propio Ministerio que trataba de impulsar las coproducciones– la película hispano-británica *La princesa de Éboli* (*That Lady,* 1955, Terence Young). Pero la trama estaba ligada a la *leyenda negra*, lo que supuso que se prohibiera el primer guion, se presentara y autorizara otro, y se acabaran haciendo dos versiones… La polémica entre distintos bandos del franquismo se llevó por delante a Joaquín Argamasilla, director general de Cine desde 1952[17].

En el camino quedaron *hazañas censoras* como la prohibición de una nueva adaptación de *Don Juan Tenorio* (1952, Alejandro Perla)[18], exigiendo que la célebre escena del sofá volviese a rodarse «con menos ardor». O el tijeretazo a una frase sobre la fertilidad de los matrimonios más humildes, en *Todos somos necesarios* (1956): «la explicación que me dio el jefe de censura fue que "el cura lo que quiere es cortar más"», recordaba Nieves Conde. «Pero, bueno, ¿qué quiere cortar el cura? Entonces salió a relucir que había que suprimir una frase sobre un señor que es padre de cinco hijos y va a emigrar a Asturias, y otro comenta "No sé por qué los pobres tendrán siempre tantos hijos". Esa frase quiso quitarla, y la quitó, el susodicho cura».

También reseñable es el caso de *Amanecer en Puerta Oscura* (1957), que recuerda lo ocurrido con la prohibición del guion de *La huida* (1950, Bardem y Berlanga)[19]: «Un guardia civil disparaba contra el protagonista

pero no le daba y no lo mataba», evocaba Forqué. «Aquello resultó inasumible. Yo defendía que el guardia civil no matara al bandido, porque, si lo hacía, se me terminaba la película. Al final se llegó a un compromiso, como siempre se llegaba con la censura: que el guardia civil resbalara al disparar y por eso fallara el tiro».

Una de las actuaciones más ridículas de los *salvadores de almas españolas* se produjo con *Susana y yo* (1957, Enrique Cahen Salaberry). Los cortes que le asestaron denotan el bajísimo techo de la *tolerancia erótica* vigente diez años antes de que el *destape* llegase a nuestras pantallas. «Recuerdo que el productor, Benito Perojo, quería que Abbe Lane saliera lo más descocada posible», nos comentó Muñoz Suay. «Todos sabíamos que aquello no iba a pasar, y hacíamos lo posible por taparla con unas puntillas o meterle un traje de esquimal. Eso sucedía en todas las películas. Claro que, si eran de monjas o de Lola Flores cantando vestida de monja, pues no había problemas».



El escote de Abbe Lane, cantando *Me lo dijo Adela* en *Susana y yo* (E. Cahen Salaberry, 1957) puso nerviosos a los señores de las tijeras, que ordenaron taparlo con unas pudorosas puntillas.

Los pudendos funcionarios repararon en las imágenes de la actriz norteamericana, embutida en una enorme toalla para entrar en la bañera y contoneándose en un escotado vestido. O tal vez la contemplación de su pícaro lunar pectoral les puso nerviosos. El caso es que metieron la tijera con fruición y se cargaron dos canciones que entonaba la bella Abbe: *Ay, que me vuelvo loca* y *Me lo dijo Adela…* aunque esta última se salvó gracias a un segundo rodaje, con unas gasas ocultando los centímetros *excesivos*.

Resulta imposible citar todas las películas extranjeras que se convirtieron en víctimas de la estrechez franquista. Entre otras muchas, algunas tan apreciadas por los cinéfilos como *El halcón y la flecha* (*The Flame and the Arrow,* 1950, Jacques Tourneur), acaso porque siempre se aguzaba la vista con Burt Lancaster, etiquetado como «un izquierdista de Hollywood», o *El manantial* (*The Fountain Head,* 1949, King Vidor), acusada de *liberal.* De algunas cintas musicales –como *Un americano en París* (*An American in Paris,* 1951, Vincente Minnelli)– se suprimieron secuencias enteras, por apreciar *inmoralidad* en sus pasos de baile. La última secuencia de *Scaramouche* (1952, George Sidney) fue *retocada* para ocultar que la mujer abandonada por el héroe tenía otro amante, que era el mismísimo Napoleón. Desapareció la célebre secuencia de amor a la orilla del mar entre Burt Lancaster y Deborah Kerr en *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity,* 1953, Fred Zinnemann). En *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur,* 1953, Henri Cluzot) se cortó un plano de Yves Montand y Charles Vanel orinando de espaldas a la cámara. De *Locuras de verano* (*Summertime,* 1955, David Lean) se eliminaron varios diálogos sin motivo evidente. *Les grandes manoeuvres* (1956, René Clair) cambió su título por *Las maniobras del amor,* para *evitar alusiones castrenses*. En *Las lluvias de Ranchipur* (*The Rains of Ranchipur,* 1957, Jean Negulesco), un hábil corte hizo que los espectadores creyesen que moría el marido de Lana Turner, en lugar de ser sólo herido por un tigre, lo que impidió un adulterio en la pantalla. Las escenas de las violaciones –esenciales para el desarrollo de las tramas—fueron arrancadas de *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan,* 1960, Ingmar Bergman) y *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli,* 1960, Luchino Visconti).

La insensatez censora llegó al extremo de quitar varios planos de *Torpedo* (*Run Silent, Run Deep,* 1958, Robert Wise) porque en ellos aparecía un

dibujo de Betty Grable en bañador colgado en una pared de fondo. Algo más *explicables* resultan las manipulaciones de dos títulos que ya venían de origen *peinados* por el «código Hays», cambiando la homosexualidad de un personaje por impotencia: *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa,* 1954, Joseph L. Mankiewicz) y *La gata sobre el tejado de cinc* (*Cat on a Hot Tin Roof,* 1958, Richard Brooks). En esta última, el público español escuchó que Paul Newman recomendaba a su mujer «diviértete» cuando en inglés le había dicho «búscate un amante». *El multimillonario* (*Let's Make Love,* 1960, George Cukor) no pudo conservar su título original, que significaba «hagamos el amor». Y desapareció de su metraje una canción de Marilyn con el mismo nombre.

En *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train,* 1951, Alfred Hitchcock) la censura tachó de inmoral la propuesta de intercambiar asesinatos en que se basa, y lo rechazó en su primer intento de estreno. Pero este no sería el único título castigado del *mago del suspense*. *El proceso Paradine* (*The Paradine Case,* 1947) fue presentado a censura y prohibido nueve años después de su estreno mundial. Tampoco se autorizó *Vértigo* (1958), cuya exhibición se retrasaría varios años, porque no cabía paliar la turbiedad de su trama con tijeretazos ni trucos de doblaje.

—Más absurdo todavía es que a *Los diez mandamientos,* de Cecil B. DeMille, se le cortasen tres minutos –apuntaba el publicista Jordi Vendrell–. A una película bíblica, apoyada por los curas y proyectada en el Festival de Cine Religioso de Valladolid, se le quitaron las escenas de aquella juerga esperando a que el Señor bajase con las tablas.

La exuberante voluptuosidad de Marilyn exasperaba a los correligionarios del *arcángel Gabriel*. Y extrañó el permiso que concedieron a *Niágara* (1953, Henry Hathaway). Nos lo explicó Alberto Reig con esta anécdota: «En un momento dado, con Marilyn en la pantalla, el padre Juan Fernández me dijo: "Oye, Alberto, esa chica debe ser coja, ¿verdad?". Le respondí: "No, padre, no; coja precisamente no". "Es que su manera de andar así lo indica". Bueno, la manera de andar... la chica se contoneaba. El cura, lo cito como ejemplo de ingenuidad, era francamente ingenuo, sencillo. Y era el vocal eclesiástico».

En la temática castrense también se registraron actuaciones singulares.

Algunas invitaban a sospechar lealtad franquista a los viejos amigos nazis, como *Rommel, el zorro del desierto* (*The Desert Fox,* 1951, Henry Hathaway), que fue vetada porque justificaba el complot militar contra Hitler. En otras, la irritación cuartelera obedecía más al corporativismo, como indicaba el mismo Reig: «*Todos a casa,* de Luigi Comencini, era una tomadura de pelo de los italianos a los italianos. Y el Estado Mayor del Ejército se la cargó, porque no podía admitir una tomadura de pelo al Ejército italiano. ¡Pero si en Italia tuvo un éxito clamoroso! Nosotros, como de costumbre, más papistas que el papa».

El alegato antimilitarista de *Senderos de gloria* (*Paths of Glory,* 1957, Stanley Kubrick) indignó a los *poderes fácticos* de uniforme, estupefactos al escuchar en boca del general interpretado por Adolphe Menjou que «donde hay un patriota hay un hombre honrado», para que el coronel encarnado por Kirk Douglas le contestase que «el doctor Johnson decía algo muy distinto sobre el patriotismo. […] Dijo que era el último refugio de los canallas». Y a tamaño insulto se añadía este cínico diálogo:

—Esas ejecuciones serán un revulsivo para la División. Hay pocas cosas tan alentadoras como ver morir heroicamente a alguien.

—No se me había ocurrido, señor.

—Coronel, los soldados son como los niños. Un niño quiere que su padre sea firme. Ellos piden disciplina. Y un modo de mantener la disciplina es fusilar de vez en cuando.

Finalmente, los capítulos más llamativos del rigor moral se refirieron a la homosexualidad: *La gran aventura de Tarzán* (*Tarzan's Greatest Adventure,* 1959, John Guillermin) se autorizó sólo para mayores, temiendo que el físico del protagonista pudiera «desviar peligrosamente la atención de los adolescentes de la sexualidad femenina». Y se vetó *Con faldas y a lo loco* (*Some Like it Hot,* 1959, Billy Wilder) por tratarse de una *película de travestidos*. Parece que algún obtuso funcionario se tomó muy en serio el famoso diálogo final entre Jack Lemmon, vestido de mujer, y Joe E. Brown:

—He de ser sincera contigo, tú y yo no podemos casarnos.

—¿Por qué no?

—Primero, porque no soy rubia natural.

—No me importa.

—Y fumo, fumo muchísimo.

—Me es igual.

—Tengo un horrible pasado. Desde hace tres años estoy viviendo con un saxofonista.

—Te lo perdono.

—Ay, nunca podré tener hijos…

—Los adoptaremos.

—No me comprendes, Osgood… ¡soy un hombre!

—Bueno, nadie es perfecto.

—*Con faldas y a lo loco* corresponde al periodo anterior a mi vuelta a la Dirección General –recordaba García Escudero–. Pero, al autorizar la revisión de las películas prohibidas, tuve que ver muchos expedientes. Y entre ellos salió el de esta película, uno de cuyos informes decía literalmente «prohibida mientras subsista la veda de maricones».

---

[1] El Concordato con la Santa Sede fue firmado el 27 de agosto de 1953. Menos de un mes después, el 23 de septiembre, se suscribieron en Madrid tres «acuerdos ejecutivos» entre España y Estados Unidos, denominados Pactos de Madrid.

[2] Creado el 19 de julio de 1951, el Ministerio de Información y Turismo asumió las funciones de control estatal del cine.

[3] Gabriel Arias Salgado (1904-1962), vicesecretario de Educación Popular, fue ministro de Información y Turismo entre 1951 y 1962. Creador del No+Do, también fue procurador en Cortes y miembro del Consejo Nacional del Movimiento.

[4] Por orden conjunta de los ministerios de Información y de Comercio, fechada el 16 de julio de 1952. Se fijaron cinco categorías: interés nacional, primera a y b, segunda a y b, y tercera.

[5] *The Iron Courtain,* 1948, William Wellman.

[6] Basada en la tradicional representación popular de la Pasión celebrada en la localidad catalana de Esparraguera, sólo contó con dos actores profesionales junto con los vecinos del pueblo, que, naturalmente, recitaban el texto en catalán.

[7] La prohibición de hablar otras lenguas distintas al castellano motivó que en *La casa de la Troya* (1959, Rafael Gil) se cortase una escena donde se entonaba una canción en gallego.

[8] En una carta (fechada el 4 de diciembre de 1951) al «Excelentísimo y Reverendísimo Obispo de Sión», presidente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, el ministerio arguyó que «la Comisión Diocesana de censura de Salamanca la calificó como “para mayores sin reparos”», «tras el examen de la película por el señor obispo de la diócesis, los rectores del seminario mayor y varios profesores de la Universidad Pontificia».

[9] Fue reemplazado en 1952 por Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elío, un personaje singular que en su juventud alcanzó cierta fama en el mundillo de los espectáculos parapsicológicos, ya que practicaba la metasomoscopia (visión con rayos X); se presentó en Nueva York y, en 1924, el célebre Houdini lo calificó de farsante. En 1959, cuatro años después de abandonar la Dirección General, heredó el título de marqués de Santa Cara, título que provocó muchos chascarrillos.

[10] Lo rodaría años después, en 2002, como una tarea pendiente, interpretado por Luisa Martín.

[11] Fernán Gómez codirigió la película con Luis María Delgado y fue su protagonista. Privada de protección oficial, fue un fracaso comercial. Pero se ha convertido en un título de culto.

[12] Fechado el 25 de octubre de 1954.

[13] Documento fechado el 16 de julio de 1956, firmado por Miguel Herrero.

[14] En julio de 1994, la Cinemateca Real de Bélgica comunicó el hallazgo en sus archivos de una copia de la película sin los últimos cortes que le propinó la censura.

[15] El texto decía: «El problema social de la vivienda es el más universal de los problemas de nuestro tiempo. La sociedad tiene el deber de sentirlo solidariamente, y no confiar exclusivamente en el Estado, quien, justo es reconocerlo, trata por todos los medios de resolver o aminorar tan grave problema. Esta película intenta sacar simbólicamente a la luz alguno de los fallos de la moderna sociedad en torno a este ingente hecho que tanto preocupa a nuestro Estado y a todos los hombres de buena voluntad».

[16] *El pisito* fue el primer guion cinematográfico de Rafael Azcona, adaptación de su propia novela homónima.

[17] Véase pp. 165 y 167.

[18] Perla llevó a la pantalla la puesta en escena de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, con decorados de Salvador Dalí, que había sido estrenada en el teatro María Guerrero (Madrid) en noviembre de 1949 y repuesta un año más tarde.

[19] Véase el final del capítulo anterior, pp. 154-155.

CAPÍTULO 10

Los censores de la apertura

La manga ancha de Fraga en los *felices* sesenta

(1960-1969)

España, aún bajo las botas del *generalísimo*, inició un profundo cambio desde el comienzo de la década de los sesenta. El país evolucionó en todos los órdenes, impulsado por un notable desarrollo. Y gran parte de la sociedad empezó a plantear reivindicaciones, exigiendo derechos básicos. La oscuridad total de los primeros veinte años de dictadura comenzaba a disiparse y el propio régimen franquista intentó una evolución formal, acorde con la *modernización* exigida por las circunstancias de los nuevos tiempos.

—Se puede decir que el periodo 59-61, que corresponde al Plan de Estabilización, abre la etapa más próspera del franquismo con un crecimiento acelerado –señalaba Ramón Tamames–. Desaparecen las barreras de la autarquía en una verdadera «ruptura económica», y el país se moderniza rápidamente. Llega equipo industrial, vienen nuevas tecnologías y, gracias también a la ley sobre inversiones extranjeras, las empresas multinacionales acuden casi en raudales a España.

Los grupos de capital internacional buscaron aprovechar las *condiciones especiales* que les ofrecía el régimen: ventajas fiscales y monetarias, salarios bajos, limitación de derechos laborales, unos dóciles sindicatos oficiales y represión de las protestas. Al mismo tiempo, «se produjo la migración masiva hacia el norte de trabajadores del sur», apuntaba Emilio Romero. «Muchos se fueron hasta Europa, a Alemania principalmente, a Francia, etcétera. Fue una escapada de lo que era una explotación sin soluciones, por la forma de propiedad que había en esas zonas».

La voz del No+Do pregonaba los avances económicos con verbo triunfalista: «La agricultura, la industria, el comercio, fueron surgiendo de las ruinas de la Guerra Civil. Y el orden y la paz de Franco hicieron posible que el país progresara en 30 años mucho más de lo que había avanzado durante siglos. España es hoy la décima potencia industrial del mundo. Y los españoles gozan de un nivel de vida que nuestros abuelos no pudieron soñar».

—A pesar de que se mantiene una dictadura muy férrea, las leyes objetivas del desarrollo se abren paso –explicaba Marcos Ana–. Pero la libertad había roto ya en muchos sectores: se sucedían las protestas en las universidades y en las calles, las huelgas en las fábricas...

—Corríamos con los guardias, hacíamos manifestaciones –recordaba Basilio Martín Patino–. Una de las primeras huelgas en la Escuela de Cine.

La influencia exterior también pesó decisivamente, con el acceso masivo a bienes de consumo en Europa Occidental y la relajación de las costumbres, como marco general de unos años que más tarde serían llamados *los felices sesenta:* el crecimiento del turismo, la aparición de los *hippies*, los bikinis y las minifaldas, la nueva música de los Beatles –que llegarían a actuar en la plaza de toros de Madrid– y los Rolling Stones, la protesta internacional contra la Guerra en Vietnam, la contestación estudiantil de Mayo del 68…

—Esa es una época digamos *más suave* de la dictadura, ya hay muchos viajes al exterior y los obreros se están moviendo... –proseguía Tamames–. Además, el tipo de cambio permite una entrada masiva de turistas. El país empieza a salir de la etapa de la alpargata y aparece *la España del 600*.

En junio de 1962, Arias Salgado lanzó una campaña de propaganda contra las personalidades democráticas que asistieron al IV Congreso del Movimiento Europeo, calificándolo como «el contubernio de Múnich». Fue un error, porque perjudicó a la imagen exterior del régimen más que las críticas pronunciadas en el evento, y debilitó al ministro, que poco después sería criticado por el mismísimo Vaticano a causa de la autorización concedida por la censura a *Viridiana.*

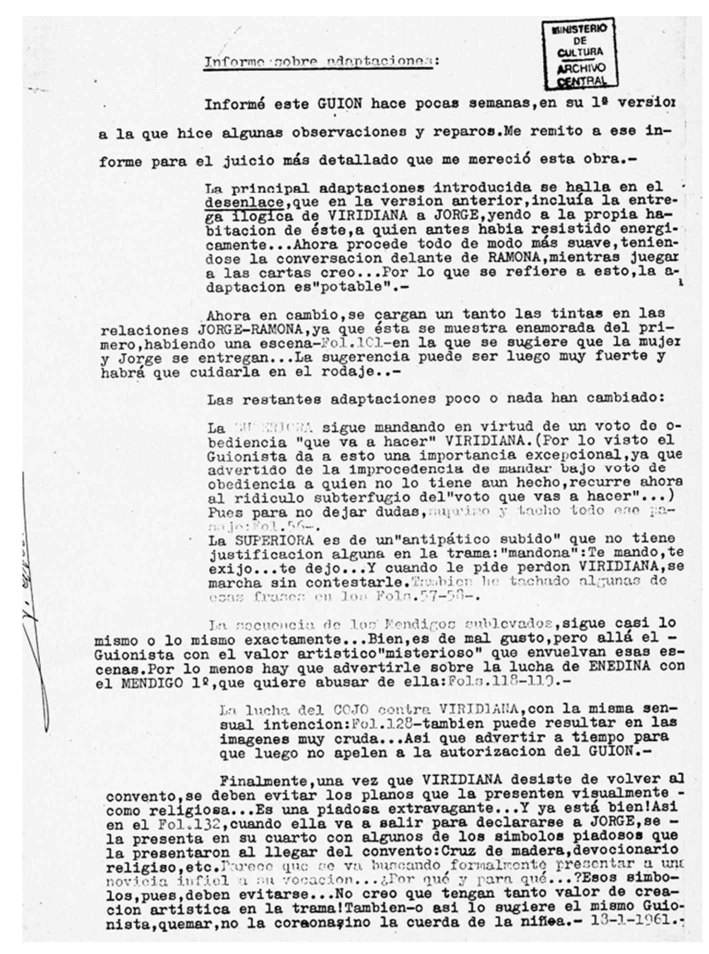
Los primeros síntomas de cierta evolución en la dictadura habían esperanzado a Luis Buñuel, deseoso de regresar a su tierra. Exiliado desde la Guerra Civil y con su obra prohibida, le ilusionaba volver a dirigir en España. Lo intentó en 1961, antes de que cristalizara la evolución aperturista que ya se presentía. Aceptó el juego con la censura y, sin pretenderlo, acabó causando un escándalo político.

—Hombre, Buñuel se oponía a la censura –matizaba Juan Antonio Bardem–, la admitía como una especie de *ley superior*, pero estaba absolutamente en contra de su existencia.

—El director general de Cine llamó a Buñuel y le dijo que aceptaba que hiciera *Viridiana,* pero que el desenlace le parecía inmoral y era muy difícil que pasara –narraba Ricardo Muñoz Suay–. Entonces Buñuel preguntó:

«¿Y qué solución le damos?, ¿quiere usted que jueguen a las cartas?». Y el alto cargo contestó: «Pues bien, me parece muy bien que jueguen a las cartas». Entonces Luis pensó que el *ménage à trois* que sugería la partida de naipes resultaba mucho más atrevido que lo otro.

En la escena final definitiva, el parlamento de Paco Rabal no dejaría lugar a dudas: «No me lo va a creer, pero la primera vez que la vi me dije "mi prima Viridiana terminará por jugar al tute conmigo"». La película obtuvo el beneplácito de la censura e inesperadamente planteó un serio problema a Arias Salgado: triunfadora en el Festival de Cannes, la obra de Buñuel fue calificada de «blasfema» en un editorial del periódico vaticano *L'Osservatore Romano,* que criticó al Gobierno de Franco por haberla permitido.


MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

Informe sobre adaptaciones:

Informé este GUION hace pocas semanas, en su 1ª version a la que hice algunas observaciones y reparos. Me remito a ese informe para el juicio más detallado que me mereció esta obra.-

La principal adaptaciones introducida se halla en el desenlace, que en la version anterior, incluía la entrega ilogica de VIRIDIANA a JORGE, yendo a la propia habitacion de éste, a quien antes habia resistido energicamente...Ahora procede todo de modo más suave, teniendose la conversacion delante de RAMONA, mientras juegar a las cartas creo...Por lo que se refiere a esto, la adaptacion es "potable".-

Ahora en cambio, se cargan un tanto las tintas en las relaciones JORGE-RAMONA, ya que ésta se muestra enamorada del primero, habiendo una escena-Fol.101-en la que se sugiere que la mujer y Jorge se entregan...La sugerencia puede ser luego muy fuerte y habrá que cuidarla en el rodaje..-

Las restantes adaptaciones poco o nada han cambiado:

La SUPERIORA sigue mandando en virtud de un voto de obediencia "que va a hacer" VIRIDIANA. (Por lo visto el Guionista da a esto una importancia excepcional, ya que advertido de la improcedencia de mandar bajo voto de obediencia a quien no lo tiene aun hecho, recurre ahora al ridiculo subterfugio del "voto que vas a hacer"...) Pues para no dejar dudas, suprimo y tacho todo ese pasaje: Fol.56-.
La SUPERIORA es de un "antipático subido" que no tiene justificacion alguna en la trama: "mandona": Te mando, te exijo...te dejo...Y cuando le pide perdon VIRIDIANA, se marcha sin contestarle. Tambien he tachado algunas de esas frases en los Fols.57-58-.

La secuencia de los Mendigos sublevados, sigue casi lo mismo o lo mismo exactamente...Bien, es de mal gusto, pero allá el Guionista con el valor artistico "misterioso" que envuelvan esas escenas. Por lo menos hay que advertirle sobre la lucha de ENEDINA con el MENDIGO 1º, que quiere abusar de ella: Fols.118-119.-

La lucha del COJO contra VIRIDIANA, con la misma sensual intencion: Fol.128-tambien puede resultar en las imagenes muy cruda...Asi que advertir a tiempo para que luego no apelen a la autorizacion del GUION.-

Finalmente, una vez que VIRIDIANA desiste de volver al convento, se deben evitar los planos que la presenten visualmente como religiosa...Es una piadosa extravagante...Y ya está bien! Asi en el Fol.132, cuando ella va a salir para declararse a JORGE, se la presenta en su cuarto con algunos de los simbolos piadosos que la presentaron al llegar del convento: Cruz de madera, devocionario religiso, etc. Parece que se va buscando formalmente presentar a una novicia infiel a su vocacion...¿Por qué y para qué...? Esos simbolos, pues, deben evitarse...No creo que tengan tanto valor de creacion artistica en la trama! Tambien-o asi lo sugiere el mismo Guionista, quemar, no la coraona, sino la cuerda de la niñea.- 13-1-1961.-

Documentos oficiales sobre la controvertida autorización censora de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), que provocó un escándalo político. La película no fue prohibida, sino *borrada* su existencia en todos los registros.

1º.- La secuencia de D. Jaime en la habitación de su sobrina, que está bajo los efectos del narcótico, (folio 41-43) deberá llevarse a cabo con cuidado y delicadeza al objeto de evitar sugerencias morbosas que después habrían de ser suprimidas.

2º.- También deberá quedar bien claro ante los espectadores que D. Jaime no llegó a violar a la sobrina inconsciente, y que al decirlo el mismo a Viridiana, lo hacia mintiendo al objeto de lograr su deseo de casamiento con ella (folios 48-49).

3º.- Habrá de cuidarse la actitud de la Superiora, chando va a traerse de nuevo a Viridiana al convento (folios 58-59); sobre todo hay que corregir en el folio 59 la frase de la Superiora "te ordeno que hables bajo voto de obediencia". No existe tal voto en el caso de Viridiana, puesto que era tan solo novicia y no había aún profesado, y la Superiora sabe esto mejor que nadie.

Con el desenlace que se da a la película actualmente, la trama resulta negativa en sus valores morales. Para corregir esta objeción habría que modificar el desenlace por otro en el que Viridiana, que ya ha desistido de su regreso al convento, se sintiera atraída por Jorge lícitamente —incluso por el hecho de haberla defendido en el momento gravísimo en que estaba a la voluntad de su perseguidor en el incidente de los mendigos— es decir; habría que suprimir al final de la película la escena en que Viridiana se presenra de noche en el cuarto de Jorge para entregarse al mismo, sustituyendose por otra análoga, fuera del dormitorio y sin carácter erótico, aunque si amoroso.

El amotinamiento de los mendigos puede tener un sentido desagradable para los que se acogen al amparo de la caridad y que no son normalmente como los que se presentan en esta película. A estos efectos debe justificarse la actitud de estos mendigos en alguna especial condición.

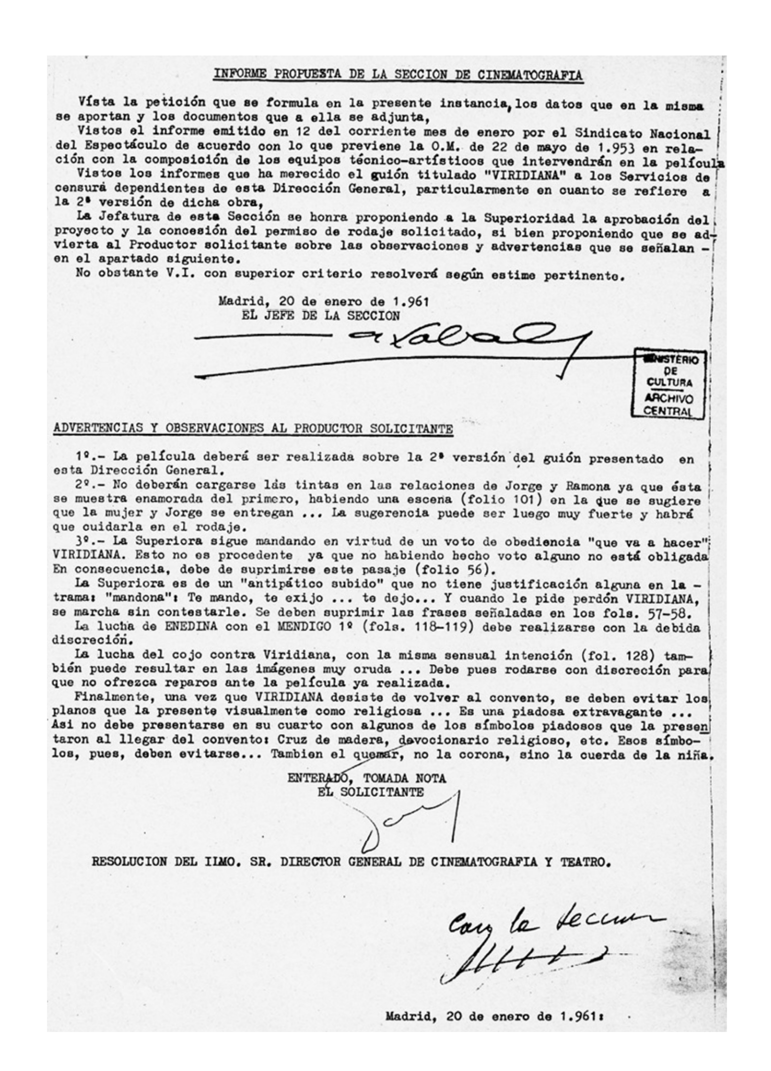
Se señalan también algunas sugerencias inconvenientes en los folios 80-81, 119-120. En general toda esta orgía habría de cuidarse para evitar posibles y ulteriores supresiones en la película ya realizada.

Sería prudente que la Productora presentase un nuevo guión corregido de acuerdo con lo que más arriba se señala.

El original se entrega con esta fecha a la productora solicitante.

El texto de estas observaciones fue visto, antes de entregarse, por D. Andrés Avelino que lo encontró conforme sobre todo teniendo en cuenta que como han de presentar nuevo guión, sobre este podrá matizarse más concretamente. 3-1-61

[signature]



INFORME PROPUESTA DE LA SECCION DE CINEMATOGRAFIA

Vísta la petición que se formula en la presente instancia, los datos que en la misma se aportan y los documentos que a ella se adjunta,

Vistos el informe emitido en 12 del corriente mes de enero por el Sindicato Nacional del Espectáculo de acuerdo con lo que previene la O.M. de 22 de mayo de 1.953 en relación con la composición de los equipos técnico-artísticos que intervendrán en la película

Vistos los informes que ha merecido el guión titulado "VIRIDIANA" a los Servicios de censurá dependientes de esta Dirección General, particularmente en cuanto se refiere a la 2ª versión de dicha obra,

La Jefatura de esta Sección se honra proponiendo a la Superioridad la aprobación del proyecto y la concesión del permiso de rodaje solicitado, si bien proponiendo que se advierta al Productor solicitante sobre las observaciones y advertencias que se señalan en el apartado siguiente.

No obstante V.I. con superior criterio resolverá según estime pertinente.

Madrid, 20 de enero de 1.961
EL JEFE DE LA SECCION

MINISTERIO DE CULTURA
ARCHIVO CENTRAL

ADVERTENCIAS Y OBSERVACIONES AL PRODUCTOR SOLICITANTE

1º.- La película deberá ser realizada sobre la 2ª versión del guión presentado en esta Dirección General.

2º.- No deberán cargarse lás tintas en las relaciones de Jorge y Ramona ya que ésta se muestra enamorada del primero, habiendo una escena (folio 101) en la que se sugiere que la mujer y Jorge se entregan ... La sugerencia puede ser luego muy fuerte y habrá que cuidarla en el rodaje.

3º.- La Superiora sigue mandando en virtud de un voto de obediencia "que va a hacer" VIRIDIANA. Esto no es procedente ya que no habiendo hecho voto alguno no está obligada En consecuencia, debe de suprimirse este pasaje (folio 56).

La Superiora es de un "antipático subido" que no tiene justificación alguna en la trama: "mandona": Te mando, te exijo ... te dejo... Y cuando le pide perdón VIRIDIANA, se marcha sin contestarle. Se deben suprimir las frases señaladas en los fols. 57-58.

La lucha de ENEDINA con el MENDIGO 1º (fols. 118-119) debe realizarse con la debida discreción.

La lucha del cojo contra Viridiana, con la misma sensual intención (fol. 128) también puede resultar en las imágenes muy cruda ... Debe pues rodarse con discreción para que no ofrezca reparos ante la película ya realizada.

Finalmente, una vez que VIRIDIANA desiste de volver al convento, se deben evitar los planos que la presente visualmente como religiosa ... Es una piadosa extravagante ... Asi no debe presentarse en su cuarto con algunos de los símbolos piadosos que la presentaron al llegar del convento: Cruz de madera, devocionario religioso, etc. Esos símbolos, pues, deben evitarse... Tambien el quemar, no la corona, sino la cuerda de la niña.

ENTERADO, TOMADA NOTA
EL SOLICITANTE

RESOLUCION DEL IlMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO.

Madrid, 20 de enero de 1.961

—Claro, aquello no solamente se prohibió, sino que se destituyó fulminantemente al director general de Cine –afirmaba el censor Alberto Reig–.

—Con *Viridiana* yo no sé exactamente lo que pasó, pero le costó el puesto a mi antecesor, José Muñoz Fontán, que era una gran persona –argüía Jesús Suevos–. Porque había una secuencia que representaba una cena como la de Leonardo da Vinci, pero con borrachos y prostitutas, lo cual no era precisamente algo muy reverente para la cosa religiosa. Cuando yo llegué, la película ya estaba prohibida, pero, si no lo hubiera estado, yo no hubiera tenido inconveniente en prohibirla.

—En verdad, *Viridiana* nunca se prohibió: la administración fue mucho más inteligente y lo que hizo fue borrarla de la lista de los vivos –comentaba Bardem–. O sea, que nos quitaron con efecto retroactivo el

permiso para rodar la película, y esta dejó de tener existencia legal. Por tanto, el negativo que teníamos depositado en Madrid Films era nada. Fue como si te borran del Registro Civil.

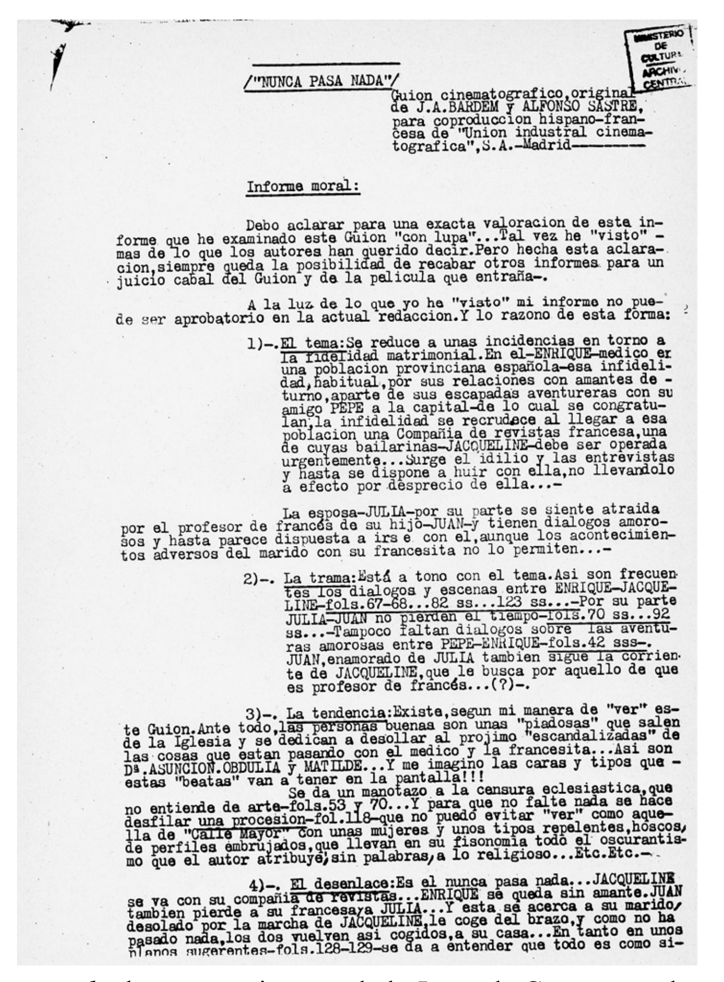
Quemado políticamente, el *arcángel Gabriel* Arias Salgado cesó como ministro de Información y Turismo[1] en julio de 1962, siendo reemplazado por Manuel Fraga Iribarne. El relevo fue mucho más que un cambio de nombres. Porque la gestión de Fraga se hizo notar enseguida y, a lo largo de los siete años que permaneció en el Gobierno, impulsó una serie de reformas liberalizadoras bautizadas con el nombre de «aperturismo político». Su fruto más destacado sería la Ley de Prensa e Imprenta que, en 1966, puso fin a la censura previa de la información y cuyo preámbulo anunciaba «libertad de expresión y de empresa». Supuso un avance notable, aunque en realidad se tratara de una *libertad vigilada*, ya que permitiría secuestros y cierres de publicaciones. Porque Fraga no era un demócrata, sino un franquista inteligente que siempre respaldó a la tiranía y no había vacilado en dar la cara cuando, en 1963, el régimen afrontó los desafíos sociales con mano extremadamente dura, instituyendo el siniestro Tribunal de Orden Público (TOP)[2] e incluso recurriendo a tres ejecuciones: las del dirigente comunista Julián Grimau[3] y los anarquistas Francisco Granados y Joaquín Delgado[4].

La llamada «apertura» culminaría en diciembre de 1966 con un referéndum que ratificó la Ley de Sucesión, definida por el No+Do como «una auténtica novedad en la democratización del régimen». El propio Fraga aseguró que había participado un 95 por 100 del electorado y que el «sí» equivalía a un 88 por 100 del censo: «No hubo ninguna falsificación. Lo cierto es que en el referéndum la gente votó, y votó por convicción. Probablemente porque creía, y tenía razón, que intentaba ser un paso hacia el desarrollo. No fue malo iniciar la apertura entonces, no fue mala la Ley de Prensa».

LA *RENOVADA* CENSURA DE LOS SESENTA

En consecuencia, con el *aperturismo* se registró un cambio en la censura cinematográfica. Se relevó a sus funcionarios, se promulgaron unas normas

precisas como reclamaba la industria, y se ordenó la revisión de dictámenes anteriormente emitidos.



MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

/"NUNCA PASA NADA"/

Guion cinematografico, original de J.A.BARDEM y ALFONSO SASTRE, para coproduccion hispano-francesa de "Union industral cinematografica", S.A.-Madrid---------

Informe moral:

Debo aclarar para una exacta valoracion de esta informe que he examinado este Guion "con lupa"...Tal vez he "visto" mas de lo que los autores han querido decir.Pero hecha esta aclaracion,siempre queda la posibilidad de recabar otros informes para un juicio cabal del Guion y de la pelicula que entraña-.

A la luz de lo que yo he "visto" mi informe no puede ser aprobatorio en la actual redaccion.Y lo razono de esta forma:

1)-. El tema:Se reduce a unas incidencias en torno a la fidelidad matrimonial.En el-ENRIQUE-medico en una poblacion provinciana española-esa infidelidad,habitual,por sus relaciones con amantes de turno,aparte de sus escapadas aventureras con su amigo PEPE a la capital-de lo cual se congratulan,la infidelidad se recrudece al llegar a esa poblacion una Compañia de revistas francesa,una de cuyas bailarinas-JACQUELINE-debe ser operada urgentemente...Surge el idilio y las entrevistas y hasta se dispone a huir con ella,no llevandolo a efecto por desprecio de ella...-

La esposa-JULIA-por su parte se siente atraida por el profesor de francés de su hijo-JUAN-y tienen dialogos amorosos y hasta parece dispuesta a irse con el,aunque los acontecimientos adversos del marido con su francesita no lo permiten...-

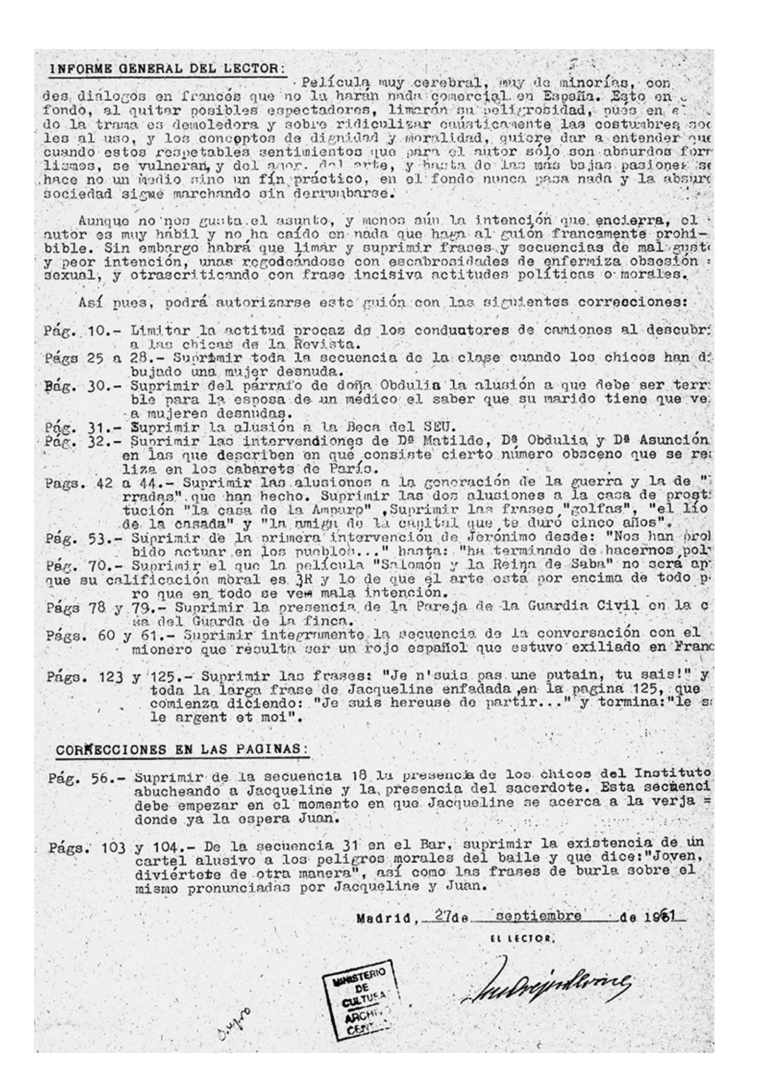
2)-. La trama:Está a tono con el tema.Asi son frecuentes los dialogos y escenas entre ENRIQUE-JACQUELINE-fols.67-68...82 ss...123 ss...-Por su parte JULIA-JUAN no pierden el tiempo-fols.70 ss...92 ss...-Tampoco faltan dialogos sobre las aventuras amorosas entre PEPE-ENRIQUE-fols.42 sss-. JUAN,enamorado de JULIA tambien sigue la corriente de JACQUELINE,que le busca por aquello de que es profesor de francés...(?)-.

3)-. La tendencia:Existe,segun mi manera de "ver" este Guion.Ante todo,las personas buenas son unas "piadosas" que salen de la Iglesia y se dedican a desollar al projimo "escandalizadas" de las cosas que estan pasando con el medico y la francesita...Asi son Dª.ASUNCION.OBDULIA y MATILDE...Y me imagino las caras y tipos que estas "beatas" van a tener en la pantalla!!!

Se da un manotazo a la censura eclesiastica,que no entiende de arte-fols.53 y 70...Y para que no falte nada se hace desfilar una procesion-fol.118-que no puedo evitar "ver" como aquella de "Calle Mayor" con unas mujeres y unos tipos repelentes,hoscos, de perfiles embrujados,que llevan en su fisonomia todo el oscurantismo que el autor atribuye, sin palabras, a lo religioso...Etc.Etc.-

4)-. El desenlace:Es el nunca pasa nada...JACQUELINE se va con su compañia de revistas...ENRIQUE se queda sin amante.JUAN tambien pierde a su francesa y a JULIA...Y esta se acerca a su marido, desolado por la marcha de JACQUELINE,le coge del brazo,y como no ha pasado nada,los dos vuelven asi cogidos,a su casa...En tanto en unos planos sugerentes-fols.128-129-se da a entender que todo es como si-

Texto del *informe moral* –documento interno de la Junta de Censura– sobre el guion de Juan Antonio Bardem y Alfonso Sastre titulado *Nunca pasa nada.*



INFORME GENERAL DEL LECTOR:

Película muy cerebral, muy de minorías, con
des diálogos en francés que no la harán nada comercial en España. Esto en
fondo, al quitar posibles espectadores, limarán su peligrosidad, pués en e
do la trama es demoledora y sobre ridiculizar cáusticamente las costumbres soc
les al uso, y los conceptos de dignidad y moralidad, quiere dar a entender que
cuando estos respetables sentimientos que para el autor sólo son absurdos forr
lismos, se vulneran, y del amor. del arte, y hasta de las más bajas pasiones se
hace no un medio sino un fín práctico, en el fondo nunca pasa nada y la absur
sociedad sigue marchando sin derrumbarse.

Aunque no nos gusta el asunto, y menos aún la intención que encierra, el
autor es muy hábil y no ha caído en nada que haga al guión francamente prohi-
bible. Sin embargo habrá que limar y suprimir frases y secuencias de mal gust
y peor intención, unas regodeándose con escabrosidades de enfermiza obsesión
sexual, y otrascriticando con frase incisiva actitudes políticas o morales.

Así pues, podrá autorizarse este guión con las siguientes correcciones:

Pág. 10.- Limitar la actitud procaz de los conduutores de camiones al descubr
a las chicas de la Revista.
Págs 25 a 28.- Suprimir toda la secuencia de la clase cuando los chicos han d
bujado una mujer desnuda.
Pág. 30.- Suprimir del párrafo de doña Obdulia la alusión a que debe ser terr
ble para la esposa de un médico el saber que su marido tiene que ve
a mujeres desnudas.
Pág. 31.- Suprimir la alusión a la Beca del SEU.
Pág. 32.- Suprimir las intervendiones de Dª Matilde, Dª Obdulia y Dª Asunción
en las que describen en qué consiste cierto número obsceno que se re
liza en los cabarets de París.
Pags. 42 a 44.- Suprimir las alusiones a la generación de la guerra y la de "
rradas" que han hecho. Suprimir las dos alusiones a la casa de prost
tución "la casa de la Amparo" ,Suprimir las frases "golfas", "el lío
de la casada" y "la amiga de la capital que te duró cinco años".
Pág. 53.- Suprimir de la primera intervención de Jerónimo desde: "Nos han prol
bido actuar en los pueblos..." hasta: "ha terminado de hacernos pol
Pág. 70.- Suprimir el que la película "Salomón y la Reina de Saba" no será ap
que su calificación moral es 3R y lo de que el arte está por encima de todo p
ro que en todo se vem mala intención.
Págs 78 y 79.- Suprimir la presencia de la Pareja de la Guardia Civil en la c
sa del Guarda de la finca.
Págs. 60 y 61.- Suprimir integrmente la secuencia de la conversación con el
mionero que resulta ser un rojo español que estuvo exiliado en Franc

Págs. 123 y 125.- Suprimir las frases: "Je n'suis pas une putain, tu sais!" y
toda la larga frase de Jacqueline enfadada ,en la pagina 125, que
comienza diciendo: "Je suis hereuse de partir..." y termina:"le s
le argent et moi".

CORRECCIONES EN LAS PAGINAS:

Pág. 56.- Suprimir de la secuencia 18 la presencia de los chicos del Instituto
abucheando a Jacqueline y la presencia del sacerdote. Esta secuenci
debe empezar en el momento en que Jacqueline se acerca a la verja =
donde ya la espera Juan.

Págs. 103 y 104.- De la secuencia 31 en el Bar, suprimir la existencia de un
cartel alusivo a los peligros morales del baile y que dice:"Joven,
diviértete de otra manera", así como las frases de burla sobre el
mismo pronunciadas por Jacqueline y Juan.

Madrid, 27 de septiembre de 1961

EL LECTOR.

MINISTERIO DE CULTURA ARCHI... CENT...

—Simplemente hacía falta adaptarse un poco a los nuevos tiempos, y eso es lo que hizo Fraga –precisaba el censor Pascual Cebollada–, pero también con las restricciones que le imponía el ser ministro de un Gobierno que no había roto drásticamente con la etapa anterior.

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

(15)

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA
RAMA DE CENSURA

Sesión del día 3 de Febrero de 1961

Título de la película La dolce vida
Nacionalidad Italiana Versión Original N.º de Rollos 22

Visionado previo | Doblaje

Autorizada para todos los públicos
Autorizada únicamente para mayores de 16 años } Prohibida
Prohibida
Exportación
Puntuación a efectos de la protección económica

Interés Nacional:

ADAPTACIONES

INFORME

Una verdadera porquería; se suceden los planos obscenos y groseros, sin ningún contraste. Es repugnante

Vocal:

(Firma)

Dictamen insultante de un censor sobre *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), calificándola como «una verdadera porquería» y «repugnante».

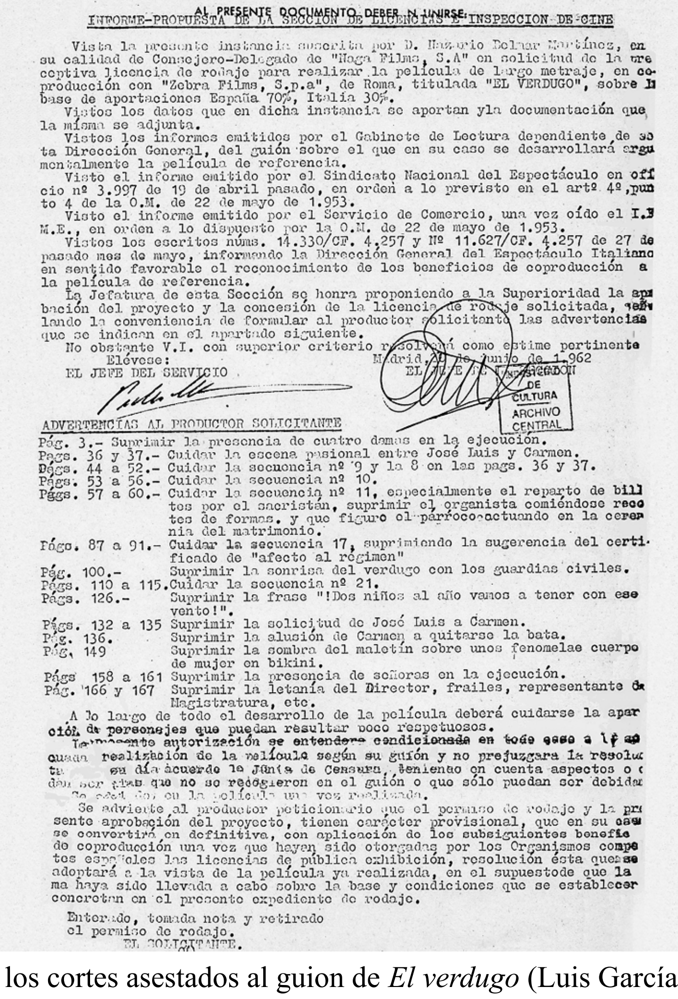
—La censura siempre fue relativa: brutal en los años cuarenta y cincuenta, lo fue menos en los sesenta porque tampoco el país era el mismo –argumentaba Jaime Camino–. Pero creo que tenía la misma dureza, con relación a la sociedad en la que se estaba viviendo.

—Cuando Fraga entró en el Ministerio, García Escudero volvió a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, a partir de julio de 1962, para encargarse de cambiar los criterios de censura –indicaba Florentino Soria–. Y también de acabar con algo que significaba otra censura implícita, una censura económica, que eran las clasificaciones de las películas.

—José María García Escudero era, primero, un teniente coronel del Ejército del Aire y un católico tradicionalista –aclaraba Domènec Font–. Pero a su vez pretendió efectuar una liberalización. Y entonces dijo: «Sólo

va a haber dos censuras, dos elementos, dos ítems dominantes que voy a censurar: el marxismo y el erotismo. Porque ambos corrompen a nuestro público, a nuestros jóvenes».

—La Junta de Censura de Arias Salgado cesó totalmente, con cierto escándalo y demás. Y en septiembre de 1962 nombramos una nueva, con mayoría de críticos de cine –subrayaba Florentino Soria–. El único que tenía derecho de veto era el vocal eclesiástico. Al de Gobernación, por supuesto, se le oía y se le consideraba, pero no tenía derecho de veto[5].


AL PRESENTE DOCUMENTO DEBER N UNIRSE.

INFORME-PROPUESTA DE LA SECCION DE LICENCIAS E INSPECCION DE CINE

Vista la presente instancia suscrita por D. Nazario Belmar Martínez, en su calidad de Consejero-Delegado de "Naga Films, S.A" en solicitud de la preceptiva licencia de rodaje para realizar la película de largo metraje, en coproducción con "Zebra Films, S.p.a", de Roma, titulada "EL VERDUGO", sobre la base de aportaciones España 70%, Italia 30%.

Vistos los datos que en dicha instancia se aportan yla documentación que la misma se adjunta.

Vistos los informes emitidos por el Gabinete de Lectura dependiente de esta Dirección General, del guión sobre el que en su caso se desarrollará argumentalmente la película de referencia.

Visto el informe emitido por el Sindicato Nacional del Espectáculo en oficio nº 3.997 de 19 de abril pasado, en orden a lo previsto en el artº 4º, punto 4 de la O.M. de 22 de mayo de 1.953.

Visto el informe emitido por el Servicio de Comercio, una vez oído el I.E.M.E., en orden a lo dispuesto por la O.M. de 22 de mayo de 1.953.

Vistos los escritos núms. 14.330/CF. 4.257 y Nº 11.627/CF. 4.257 de 27 de pasado mes de mayo, informando la Dirección General del Espectáculo Italiano en sentido favorable el reconocimiento de los beneficios de coproducción a la película de referencia.

La Jefatura de esta Sección se honra proponiendo a la Superioridad la aprobación del proyecto y la concesión de la licencia de rodaje solicitada, señalando la conveniencia de formular al productor solicitante las advertencias que se indican en el apartado siguiente.

No obstante V.I. con superior criterio resolverá como estime pertinente

Elévese:
EL JEFE DEL SERVICIO

Madrid, 20 de Junio de 1.962
EL JEFE DE LA SECCION

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

ADVERTENCIAS AL PRODUCTOR SOLICITANTE

Pág. 3.- Suprimir la presencia de cuatro damas en la ejecución.
Pags. 36 y 37.- Cuidar la escena pasional entre José Luis y Carmen.
Págs. 44 a 52.- Cuidar la secuencia nº 9 y la 8 en las pags. 36 y 37.
Págs. 53 a 56.- Cuidar la secuencia nº 10.
Págs. 57 a 60.- Cuidar la secuencia nº 11, especialmente el reparto de billetes por el sacristán, suprimir el organista comiéndose recortes de formas. y que figure el párroco actuando en la ceremonia del matrimonio.
Págs. 87 a 91.- Cuidar la secuencia 17, suprimiendo la sugerencia del certificado de "afecto al régimen"
Pág. 100.- Suprimir la sonrisa del verdugo con los guardias civiles.
Págs. 110 a 115. Cuidar la secuencia nº 21.
Págs. 126.- Suprimir la frase "!Dos niños al año vamos a tener con ese vento!".
Págs. 132 a 135 Suprimir la solicitud de José Luis a Carmen.
Pág. 136. Suprimir la alusión de Carmen a quitarse la bata.
Pág. 149 Suprimir la sombra del maletín sobre unos fenomelae cuerpo de mujer en bikini.
Págs 158 a 161 Suprimir la presencia de señoras en la ejecución.
Pág. 166 y 167 Suprimir la letanía del Director, frailes, representante de Magistratura, etc.

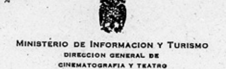
A lo largo de todo el desarrollo de la película deberá cuidarse la aparición de personajes que puedan resultar poco respetuosos.

La presente autorización se entenderá condicionada en todo caso a la adecuada realización de la película según su guión y no prejuzgará la resolución que en su día acuerde la Junta de Censura, teniendo en cuenta aspectos o circunstancias que no se recogieron en el guión o que sólo puedan ser debidamente apreciados en la película una vez realizada.

Se advierte al productor peticionario que el permiso de rodaje y la presente aprobación del proyecto, tienen carácter provisional, que en su caso se convertirá en definitiva, con aplicación de los subsiguientes beneficios de coproducción una vez que hayan sido otorgadas por los Organismos competentes españoles las licencias de pública exhibición, resolución ésta que se adoptará a la vista de la película ya realizada, en el supuestode que la misma haya sido llevada a cabo sobre la base y condiciones que se establecen y concretan en el presente expediente de rodaje.

Enterado, tomada nota y retirado el permiso de rodaje.
EL SOLICITANTE.

Relación oficial de los cortes asestados al guion de *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1964), y *recomendaciones* censoras para su desarrollo.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE
CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Sección..................

N.º..........................

COMISION DELEGADA PARA CENSURA DE GUIONES CINEMATOGRAFICOS

Título: "EL VERDUGO"

Ponentes: P. Stachlin y Sres. Cano y Auz.

Informe: <u>FAVORABLE</u> con las siguientes advertencias:

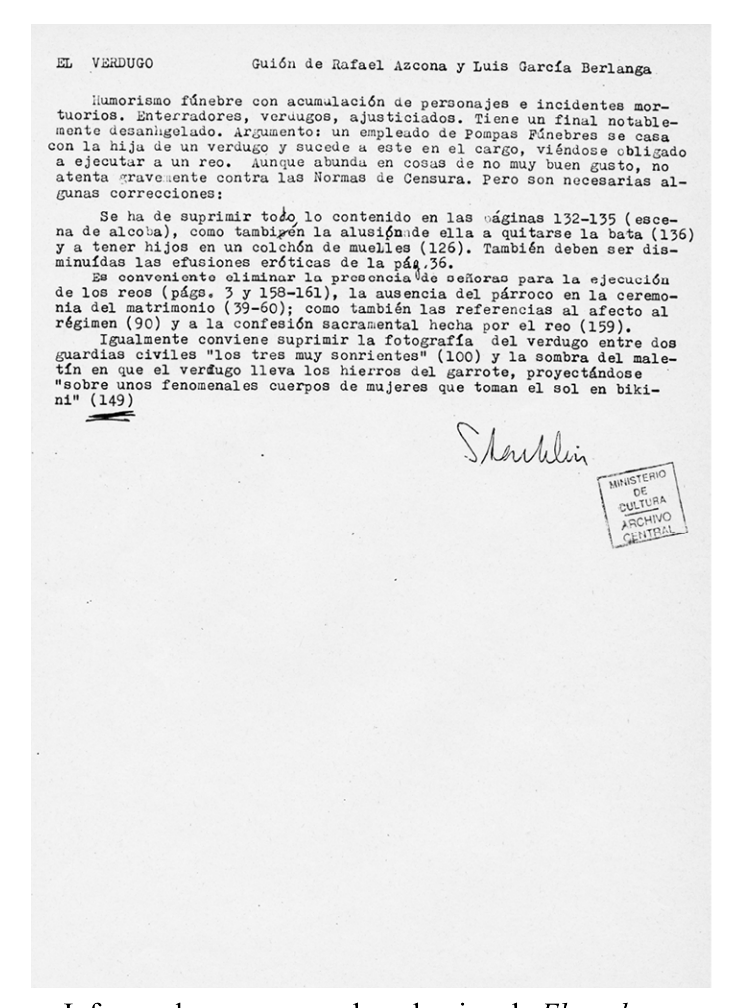
Pág. 3.-	Suprimir la presencia de cuatro damas en la ejecución
Págs. 36 y 37.-	Cuidar la escena pasional entre José Luis y Carmen.
Págs. 44 a 52.-	Cuidar la secuencia nº 9 y 8.
Págs. 53 a 56.-	Cuidar la secuencia nº 10.
Págs. 57 a 60.-	Cuidar la secuencia nº 11, especialmente el reparto de billetes por el sacristán (pág. 57), y supresión del organista comiéndose recortes de formas (pág. 58) y en las págs. 59 y 60 que figure el Párroco actuando en la ceremonia del matrimonio.
Págs. 87 a 91.-	Cuidar la secuencia 17, suprimiendo la sugerencia del certificado de afecto al régimen (pág. 90).
Págs. 100.-	Suprimir la sonrisa del verdugo con los guardias civiles.
Págs. 110 a 115.-	Cuidar la secuencia nº 21.
Pág. 126.-	Suprimir la frase: "!Dos niños al año vamos a tener con ese invento!".
Págs. 132 a 135.-	Suprimir la solicitud de José Luis a Carmen.
Pág. 136.-	Suprimir la alusión de Carmen a quitarse la bata.
Pág. 149.-	Suprimir la sombra del maletín sobre unos fenomenales - cuerpos de mujer tomandó el sol en bikini.
Págs. 158 a 161.-	Suprimir la presencia de señoras en la ejecución.
Págs: 166 a 167.-	Suprimir la letanía del director, frailes, representante de la Magistratura, etc.

A lo largo de todo el desarrollo de la película deberá cuidarse la aparición de personajes, que pueden resultar poco respetuosos.

Sesión del día 17 de junio de 1.963.

Stachlin Victor Auz

Mod. 26



EL VERDUGO Guión de Rafael Azcona y Luis García Berlanga

Humorismo fúnebre con acumulación de personajes e incidentes mortuorios. Enterradores, verdugos, ajusticiados. Tiene un final notablemente desanhgelado. Argumento: un empleado de Pompas Fúnebres se casa con la hija de un verdugo y sucede a este en el cargo, viéndose obligado a ejecutar a un reo. Aunque abunda en cosas de no muy buen gusto, no atenta gravemente contra las Normas de Censura. Pero son necesarias algunas correcciones:

Se ha de suprimir todo lo contenido en las páginas 132-135 (escena de alcoba), como también la alusión de ella a quitarse la bata (136) y a tener hijos en un colchón de muelles (126). También deben ser disminuídas las efusiones eróticas de la pág. 36.

Es conveniente eliminar la presencia de señoras para la ejecución de los reos (págs. 3 y 158-161), la ausencia del párroco en la ceremonia del matrimonio (39-60); como también las referencias al afecto al régimen (90) y a la confesión sacramental hecha por el reo (159).

Igualmente conviene suprimir la fotografía del verdugo entre dos guardias civiles "los tres muy sonrientes" (100) y la sombra del maletín en que el verdugo lleva los hierros del garrote, proyectándose "sobre unos fenomenales cuerpos de mujeres que toman el sol en biquini" (149)

Informe de un censor sobre el guion de *El verdugo*.

Dos proyectos de Bardem que permanecían suspendidos fueron inmediatamente autorizados: *Los inocentes* y *Nunca pasa nada* pudieron realizarse en 1963. Y no sólo eso: Fraga permitió que el director, antes considerado como *rojo peligroso*, formara parte del Consejo Superior de Cinematografía[6].

—Al volver a la Dirección General autoricé la revisión de todos los títulos prohibidos durante los años anteriores –nos confirmó el propio García Escudero–. Fueron muchos los que se sometieron a revisión, y un 80 por 100 quedaron aprobados. Esto revela el margen de la apertura. Me hubiera gustado permitir algunas otras películas, empezando por *La dolce vita,* pero esta tropezó con el veto del vocal representante de los obispos.

La Iglesia mantuvo largos años su inflexible condena contra aquella obra del católico Fellini, reflejada nítidamente en los informes de los censores

con sotana. En dos de ellos, fechados el 3 de febrero de 1961, se puede leer que es «una verdadera porquería; se suceden los planos obscenos y groseros, sin ningún contraste. Es repugnante». Y, también, que se trata de «una película absurda que se desarrolla en un ambiente repugnante».

Aun así, la ampliación de la tolerancia oficial permitió el estreno de títulos como *El apartamento* (*The Apartment,* 1960, Billy Wilder), que habían sido prohibidos pocos meses antes. Sin embargo, no se reparó la atrocidad cometida con *Psicosis* (*Psycho,* 1960, Alfred Hitchcock), a la que se habían mutilado varios planos pertenecientes a la escena de la ducha, cuyo montaje se estudia en todas las escuela de cine. Ni se devolvió a *Vencedores y vencidos* (*Judgment at Nuremberg,* 1961, Stanley Kramer) el metraje suprimido en una vergonzante complicidad con los nazis: la secuencia de la proyección de un documental que mostraba los campos de exterminio del Tercer Reich.

—La frase, que corrió mucho, de que «con Arias Salgado todo tapado y con Fraga hasta la braga» era una explicación muy desenvuelta, muy popular, de algo que efectivamente se daba –continuaba García Escudero–. Es decir, de una censura muy pacata se pasó a una censura más liberal, mucho más amplia, más inteligente. Porque yo nunca prometí que no hubiera censura en el cine.

—Para un determinado sector aquel cambio parecía poco, pero para sectores sociales mucho más amplios resultaba demasiado –añadía Soria–. Y la Iglesia lanzó pastorales de obispos poco menos que condenando al infierno a los que hacíamos esa política de apertura. Objetivamente hablando, era una apertura discreta, que no afectaba a ninguna de las *esencias espirituales* de la nación, sino que era algo que había que hacer.

Los viejos criterios morales resultaban anacrónicos, demasiado estrechos para la etapa que empezaba a vivir España. La sociedad del desarrollo requería una permisividad mayor, más acorde con las nuevas costumbres. El turismo extranjero –que Fraga trató de promocionar por todos los medios, incluida la producción de comedias ambientadas en escenarios playeros– chocaba con la prohibición del uso de bikinis, y esta fue levantada. Así, los espectadores pudieron ver a Elke Sommer luciendo un *dos piezas* en *Bahía de Palma* (1962, Juan Bosch). Como nos decía José Luis Dibildos, «la

censura empezó a no ser cosa de enfermos sexuales, sino a estar dentro de una mayor lógica».

En aquellos momentos, García Escudero alardeaba de lo *minúsculos* que eran los tijeretazos de los nuevos censores. Y se declaró harto de que se le atribuyesen los que las propias distribuidoras daban a sus películas por motivos comerciales[7]. Para impedirlo, el Ministerio de Información se atribuyó la competencia de aceptar o rechazar tales cortes, fijando sanciones económicas para quienes presentasen a censura obras que hubieran sido previamente aligeradas de metraje[8].

Fraga ordenó la redacción de una normativa censora, vieja aspiración de los cineastas, necesitados de saber a qué atenerse. Se trataba de evitar situaciones como la que denunciaba haber sufrido Carlos Saura con *Los golfos* (1959): «Se trató de una experiencia larga y muy penosa. Porque se escribió el guion con mucho entusiasmo y se presentó a la censura. Me parece que tenía ciento diez o ciento veinte páginas, y nos lo devolvieron con unas setenta dobladas. No nos decían absolutamente nada. Pero estaban dobladas. Preguntamos qué significaba eso. Y nos indicaron que eran las páginas que había que volver a escribir, sin decirnos qué tipo de cosa había que quitar o poner»[9].

Antes de promulgar la nueva reglamentación, el Ministerio de Información consultó la opinión de algunos de sus principales destinatarios.

—Aquello fue muy divertido porque estábamos, entre otros, Joaquín Romero Marchent, director de *Radio Cinema,* Luis García Berlanga y Lula de Lara –evocaba Ana Mariscal–. Me acuerdo de que Romero Marchent defendía el desnudo femenino, porque le atraía personalmente. Y que Berlanga preguntó: «¿No podríamos hacer un solo artículo en el que se prohibiese la censura y así terminaríamos antes?».

—Ese código, que se promulgó en 1963, fijó los grandes tabúes por escrito[10] –exponía Gubern–. Unos tabúes inmensos, con muchos flecos. Porque eran la religión, la política, el Ejército, la familia y la sexualidad. Incluso había preceptos extremadamente ambiguos como, por ejemplo, el que prohibía «las escenas de mal gusto».

Fue un avance, aunque la lista de proscripciones era abundante: el suicidio y la eutanasia, los duelos, la venganza, el adulterio, la prostitución, el aborto

y la contracepción, las perversiones, la drogadicción… y, *naturalmente*, cualquier forma de ataque o crítica a la religión católica, a la Iglesia o a los *principios fundamentales del Estado* y a su Jefatura.

«A partir de ese momento, los productores de películas conocen específicamente, por lo menos sobre el papel, lo que puede difundirse a través del cine, qué cosas se pueden decir y qué cosas no», constataba Teodoro González Ballesteros. Aunque, como contraponía Ana Mariscal, «había un artículo 18, que tenía la facultad de cargarse todo lo que se permitía en los demás, por acumulación de secuencias que contuvieran cosas dudosas».

Quedaban también las *zancadillas administrativas* que se ponían a las películas *incómodas*, como El *mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964), ambas de Fernando Fernán Gómez. Las dos lograron el pertinente permiso, tras duras batallas con la censura por su ácido retrato de una sociedad que se resistía a quedar atrás. Pero, después, su distribución –como la de otros muchos títulos– tropezó con obstáculos *invisibles* que las condenaron al ostracismo pese a su indiscutible calidad. El mayor de ellos consistía en la calificación oficial, que desde tiempo atrás se empleaba para promocionar o relegar las obras cinematográficas. Por ejemplo, *El inquilino* o *El cochecito* quedaron castigadas como películas de «Primera B», y *Los golfos* acabó hundida en la segunda categoría[11].

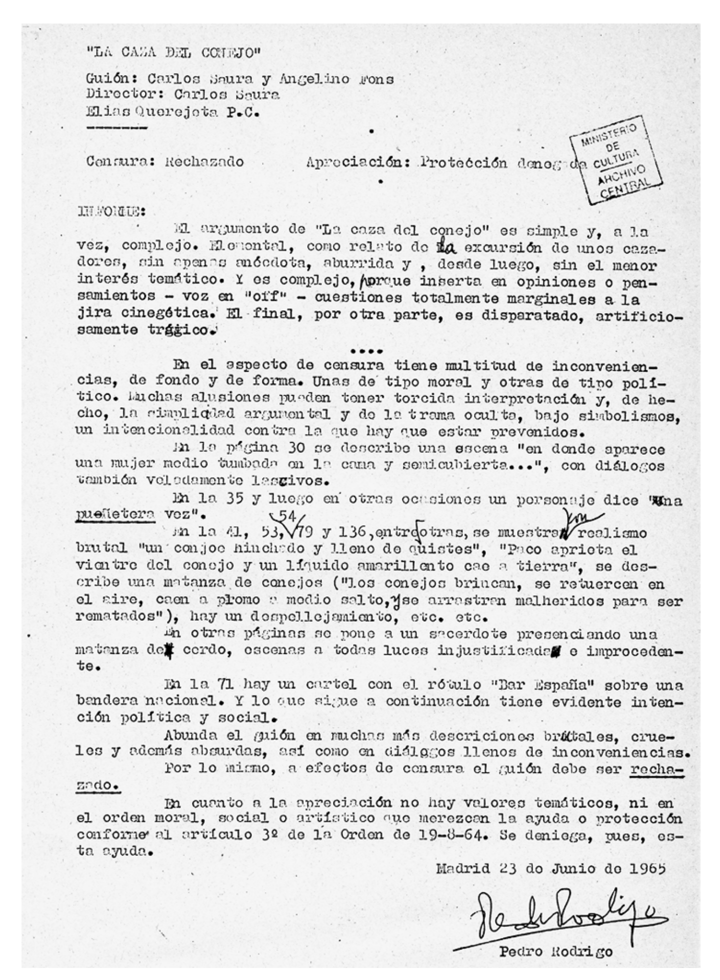
Luis García Berlanga fue el *culpable* de la segunda sacudida que sufrió el aperturismo en el cine. *El verdugo* (1964) desencadenó una fuerte controversia porque su ácida crítica contra la pena de muerte se produjo cuando aún no se habían apagado los ecos internacionales de las mencionadas tres sentencias capitales dictadas por tribunales militares entre abril y agosto del año anterior.

—*El verdugo*... uy, *El verdugo* estuvo a punto de ajusticiarme a mí –ironizaba García Escudero–. Era una película contra la pena de muerte, no una película contra Franco, pero resultó inevitable que se interpretara así.

—Hice una primera versión en la que me cortaron tres o cuatro minutos –me contó Berlanga–. Pero luego, a partir del escándalo de Venecia, cuando me dieron el premio de la crítica y hubo una denuncia del embajador español en Roma diciendo que era una película comunista, me quitaron

muchas cosas más. Creo que llegaron a doce o catorce minutos.

—Se le dieron cortes tan absurdos como evitar que se oyera el sonido de los hierros de ejecución que el verdugo llevaba en su maletín –corroboraba Muñoz Suay–. Y se eliminó una escena fundamental, esto incluso antes de llegar a Venecia, como una especie de ensayo de la ejecución en el garrote vil.



"LA CAZA DEL CONEJO"

Guión: Carlos Saura y Angelino Fons
Director: Carlos Saura
Elias Querejeta P.C.

Censura: Rechazado   Apreciación: Protección denegada

INFORME:

El argumento de "La caza del conejo" es simple y, a la vez, complejo. Elemental, como relato de la excursión de unos cazadores, sin apenas anécdota, aburrida y , desde luego, sin el menor interés temático. Y es complejo, porque inserta en opiniones o pensamientos - voz en "off" - cuestiones totalmente marginales a la jira cinegética. El final, por otra parte, es disparatado, artificiosamente trágico.

....

En el aspecto de censura tiene multitud de inconveniencias, de fondo y de forma. Unas de tipo moral y otras de tipo político. Muchas alusiones pueden tener torcida interpretación y, de hecho, la simplicidad argumental y de la trama oculta, bajo simbolismos, un intencionalidad contra la que hay que estar prevenidos.

En la página 30 se describe una escena "en donde aparece una mujer medio tumbada en la cama y semicubierta...", con diálogos también veladamente lascivos.

En la 35 y luego en otras ocasiones un personaje dice "una puñetera vez".

En la 41, 53, 54, 79 y 136, entre otras, se muestra un realismo brutal "un conejo hinchado y lleno de quistes", "Paco aprieta el vientre del conejo y un líquido amarillento cae a tierra", se describe una matanza de conejos ("Los conejos brincan, se retuercen en el aire, caen a plomo a medio salto, y se arrastran malheridos para ser rematados"), hay un despellejamiento, etc. etc.

En otras páginas se pone a un sacerdote presenciando una matanza de cerdo, escenas a todas luces injustificada e improcedente.

En la 71 hay un cartel con el rótulo "Bar España" sobre una bandera nacional. Y lo que sigue a continuación tiene evidente intención política y social.

Abunda el guión en muchas más descriciones brutales, crueles y además absurdas, así como en diálogos llenos de inconveniencias.

Por lo mismo, a efectos de censura el guión debe ser rechazado.

En cuanto a la apreciación no hay valores temáticos, ni en el orden moral, social o artístico que merezcan la ayuda o protección conforme al artículo 3º de la Orden de 19-8-64. Se deniega, pues, esta ayuda.

Madrid 23 de Junio de 1965

Pedro Rodrigo

Presente página y siguiente. Informe manuscrito de un censor sobre *La caza*, que autoriza la película pero afirma que es «notablemente aburrida» y que «carece de interés temático ni artístico».

INFORME

La narración, notablemente aburrida, carece de interés temático ni artístico. Como el realizador es el mismo guionista y conocemos sus realizaciones anteriores, no es de esperar una obra de arte.

He indicado la supresión de la alegoría política que probablemente quedaría más clara en el diálogo definitivo al rodar la película.

Censura: Aprobado

Apreciación: Sin interés especial

CALIFICACION ______________________

Firma: [signature]

INFORME PROPUESTA DE LA SECCION DE LICENCIAS E INSPECCION DE CINE

Vista la presente instancia suscrita por D. Elías Querejeta Gárate, en su calidad de propietario de "Elías Querejeta, P.C"., en solicitud de la preceptiva licencia de rodaje para realizar la película española, de largo metraje, titulada "LA CAZA DEL CONEJO".
Vistos los datos que en dicha instancia se aportan y la documentación que a la misma se adjunta.
Visto el informe emitido por la Comisión de Apreciación, en su sesión del día 30 de junio ppdo.
Visto el informe emitido por la Comisión de Protección del Instituto Nacional de Cinematografía, en su sesión del día 19 de los corrientes,
Visto el informe emitido por el Sindicato Nacional del Espectáculo en oficio núm. 3.938, de 11 de junio último, en orden a lo previsto en el art. 1º de la O.M. de 19 de agosto de 1,964.
La Jefatura de esta Sección se honra proponiendo a la Superioridad la aprobación del proyecto y la concesión de la licencia de rodaje solicitada, si bien destacando la conveniencia de formular a la Productora solicitante las advertencias que se señalan en el apartado siguiente.
No obstante V.I. con superior criterio resolverá lo que estime procedente.

Elévese
EL JEFE DEL SERVICIO

Madrid, 24 de julio de 1.965
EL JEFE DE LA SECCION

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

ADVERTENCIAS AL PRODUCTOR SOLICITANTE
Páginas 25, 29, 30, 62 y 64.- Cuidar planos de la revista.
Pág. 35.- Suprimir "puñetera".
Pág. 41.- Cuidar planos del conejo muerto.
Pág. 51.- Suprimir "puñetas"
Pág. 53.- Suprimir "ponlo a mear".
Pág. 54.- Cuidar planos de la matanza de conejos para no recargarlos de crueld[illegible]
Pág. 68.- Suprimir "puñetas".
Pág. 73.- Sustituir el nombre del bar "España".
Págs. 79 a 82.- Suprimir íntegramente la presencia del cura.
Pág. 83.- Que el esqueleto no sea de un soldado y suprimir los comentarios sobre la guerra.
Pág. 98.- Suprimir: "En eso los hurones son como algunos hombres ...".
Pág. 101.- Suprimir: "Esos son como los conejos"
Pág. 103.- Suprimir: "Doce millones de pesetas consumen cada días las ratas en España".
Pág. 108.- Suprimir el recorrido de la cámara por la figura de la revista.
Pág. 114.- Suprimir planos sobre el pecho del maniquí.
Pág. 143.- Suprimir: "Me han puesto la cara como un Cristo".
En general se deberá cuidar los excesos de crueldad en las imágenes ya que de afectar sustancialmente a la película podrían motivar la prohibición de la misma.
La presente autorización se entenderá condicionada en todo caso a la adecuada realización de la película según su guión y no prejuzgará la resolución que en su día acuerde la Junta de Censura, teniendo en cuenta aspectos o circunstancias que no se recogieron en el guión o que solo puedan ser debidamente apr[illegible] ciados en la película una vez realizada.
Se recuerda a esa Entidad la obligación que tiene de entregar en la Filmoteca Nacional una copia en buen estado y libre de gastos con anterioridad a la p[illegible] cepción, en todo o parte de la protección oficial, que en su día haga acreedo[illegible] a la película que ampara la licencia de rodaje que se otorga con esta fecha, [illegible] acuerdo con lo que dispone el Decreto de 20 de febrero de 1.964, art,5,Primer[illegible]
En cuanto a los beneficios de protección que solicita, la Dirección Gener[illegible] ha resuelto otorgar al proyecto los beneficios de Interés Especial del Capít[illegible] V, apartados 1º y 3º, art. 3º de la O.M. de 19 de agosto de 1.964, a reserva [illegible] comprobar en su día las inversiones realizadas.

Enterado, tomada nota y retirado el permiso de rodaje.
EL SOLICITANTE

RESOLUCION DEL ILMO. Sr. DIRECTOR GENERAL
Conforme.

Madrid, 24 de julio de 1965

La indiferencia y el silencio que en España afectaron a *La caza* (1966, Carlos Saura) contrastan con el interés y los elogios que recibió en el extranjero, incluido un Oso de Plata en el Festival de Berlín. La claridad de su metáfora sobre la Guerra Civil y la corrupción –en tiempos del *pelotazo*– no escapó a la vigilancia ministerial. Aunque Saura afirmase que «sabíamos hasta dónde podíamos llegar, porque no éramos tontos», su obra se atascó inicialmente en las dependencias ministeriales. Y salió adelante gracias a un prominente miembro de la censura. «Es curioso, pero el falangista Marcelo Arroita Jáuregui la defendió con vigor», continuaba Saura. «Era un hombre que, a pesar de todo, amaba el cine. Se mostró entusiasmado con la película y la salvó».

Elías Querejeta, entre risas, nos detalló otro *favor* impensado que *La caza* recibió de los señores de las tijeras: «Me dijeron: “Señor Querejeta –yo tenía me parece que veintiocho años–, ¿usted sabe cómo se titula esta película?”. Yo contesté: “Claro que sí; el expediente está presentado por mi

productora, luego tengo la obligación de saberlo; se llama *La caza del conejo*”. Entonces, tras un pequeño silencio, el funcionario me preguntó: “¿Usted sabe qué significa eso?”. Yo le dije: “Significa la caza del conejo; ¿usted ha leído el guion? Hay unos señores que van de cacería y cazan conejos”. Él insistió: “Pero usted sabe lo que significa la caza del conejo”... Y hasta hizo un gesto obvio para que yo entendiera el significado de “la caza del conejo”. A partir de ese gesto dijo que la película no se podía titular así, cosa que Carlos y yo hemos agradecido eternamente. Porque es mucho mejor *La caza* que *La caza del conejo*».

—Todavía hubo otro *alivio censor*, cuando se autorizó en 1967 la programación de versiones originales subtituladas en los denominados «cines de arte y ensayo», que tenían que cumplir unas normas determinadas: no tener aforos superiores a 500 localidades y estar ubicados en poblaciones de más de 50.000 habitantes[12] –planteaba Míster Belvedere, comentarista de la revista *Fotogramas*–. «Eso también representó un escape para ver películas de calidad sin cortes de censura».

Tijeras bajo presión católica

El aperturismo facilitó la exhibición de títulos que llevaban mucho tiempo prohibidos. Por ejemplo, en 1964 se pudo proyectar por fin *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause,* 1955, Nicholas Ray); al año siguiente fueron estrenadas *Pasión bajo la niebla* (*Ruby Gentry,* 1952, King Vidor) y *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika,* 1952, Ingmar Bergman), y en 1966 llegaron a las pantallas españolas *El que debe morir* (*Celui qui doit mourir,* 1957, Jules Dassin) y *El final de la escapada* (*À bout de souffle,* 1960, Jean-Luc Godard). Por su antigüedad entre las autorizaciones retrasadas destacaba el inocente relato romántico *Breve encuentro* (*Brief Encounter,* 1945, David Lean), que hubo de aguardar hasta cuatro lustros después de su estreno mundial. Y en el capítulo de cancelación de viejas cuentas políticas aparecían películas largamente vetadas por su carácter antinazi: en 1963, la ya comentada *Rommel, el zorro del desierto* y, en 1964, *Traidor en el infierno* (*Stalag 17,* 1953, Billy Wilder). Sin embargo, *El gran dictador* (*The Great Dictator,* 1940, Charles Chaplin) habría de esperar hasta 1976, tras la muerte de Franco. La burla contra un *viejo*

amigo, que tanto había ayudado a los franquistas a ganar la Guerra Civil, representaba un antiguo agravio.

Aunque bajo la égida de García Escudero se pudieran ver algunas grandes películas extranjeras que pocos años antes habrían sido prohibidas, los nuevos límites quedaron marcados por incontables mutilaciones censoras. Como ejemplos cabe citar que en *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia,* 1962, David Lean) se eliminaran los planos que sugerían la homosexualidad del personaje, y que en *Cleopatra* (1963, Joseph L. Mankiewicz) se cortasen imágenes de la moderada exhibición anatómica de Liz Taylor, junto a varias reflexiones críticas del César sobre la dictadura en Roma. A la sátira antibelicista de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove,* 1963, Stanley Kubrick) se le impuso un rótulo previo elogiando el papel de la fuerza aérea norteamericana, tal vez por su polémico afincamiento en España. De *Cortina rasgada* (*Torn Curtain,* 1966, Alfred Hitchcock) se quitaron los besos en la cama. El divertido romance de un ingenuo policía parisino con una prostituta en *Irma la dulce* (*Irma La Douce,* 1963, Billy Wilder) tardó en ser autorizado seis años, tras someterlo a alteraciones en el diálogo y supresiones de planos, como la de varios de mujeres detenidas acompañadas por Jack Lemmon en un furgón policial. Todas las películas de James Bond rozaron el techo de lo admisible en materia de erotismo, desde el famoso bikini de Ursula Andress en *007 contra el Dr. No* (*Dr. No,* 1962, Terence Young) hasta las siluetas femeninas que servían de fondo a los títulos de crédito en *Desde Rusia con amor* (*From Russia with Love,* 1963, Terence Young). Y el propio Fraga ordenó personalmente la prohibición en 1967 de *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri,* 1966, Gillo Pontecorvo) por su *carácter subversivo*.

Pese a la actividad de las tijeras ministeriales, la relativa *normalización* de la censura provocó incesantes quejas de la Iglesia y de los grupos más reaccionarios del régimen.

—Recuerdo una tarde que llevé al ministro, a Manuel Fraga, a que se asomase a la Junta de Censura –nos confesó García Escudero–. Todavía no se había impuesto el traje de *clergyman* y los sacerdotes iban con sus hábitos. Había un jesuita, había dominicos y agustinos, el padre Vaca… todos, miembros de la Junta. Fraga exclamó: «¡Si esto es un concilio!». Y yo le respondí: «Pues sí, el concilio que está escandalizando a la sociedad

española por lo abierto y por lo liberal». Pero Fraga tenía que luchar casi en todos los consejos de ministros con el almirante Carrero Blanco, que creía sencillamente que entre el cine, el teatro y el turismo estábamos hundiendo al país, que lo estábamos condenando moralmente. En fin, yo tenía que enfrentarme frecuentemente con las pastorales que poco menos decían lo que el pobre almirante Carrero.

Una elocuente muestra de ello es el escrito que el obispo de Bilbao dedicó a la cartelera[13]: «¿A dónde caminamos por vías tan abiertas a la inmoralidad en los espectáculos, especialmente en el cine? ¿Es que creemos hacer así una Patria grande y vigorosa, alegría y esplendor de los que generosamente vertieron su sangre en una Cruzada dura y difícil, a la cual nos condujeron por sus pasos las quiebras morales y sociales de siglo y medio de liberalismo?». Y se respondía con el aviso de otra Guerra Civil: «Por esos caminos de inmoralidad llegaremos, más pronto o más tarde, a las mismas metas y a las mismas situaciones pasadas, que reclamarán de nuevo la puesta en marcha del bisturí potente, que saje el tumor canceroso de la nación para ponerla en vías de curación, si es que no prefiere morir».

Con la Iglesia no cabían bromas. Se sabía de antemano, pero quedó patente con los tajos propinados a *Sor Citroen* (1967, Pedro Lazaga), de la que se arrancó una secuencia entera por estimar que era una «burla contra los religiosos católicos»: cuando las monjas, en su afán de sacar el carné de conducir, cambiaban en el refectorio la lectura de textos sagrados por la del Código de Circulación.





Fotogramas de secuencias suprimidas. La primera, interpretada por Carmen Sevilla en *La guerrillera de Villa* (Miguel Morayta, 1967), y la segunda, correspondiente a *Sor Citroën* (Pedro Lazaga, 1967). Dos ejemplos que la censura consideraba «moralmente inaceptables».

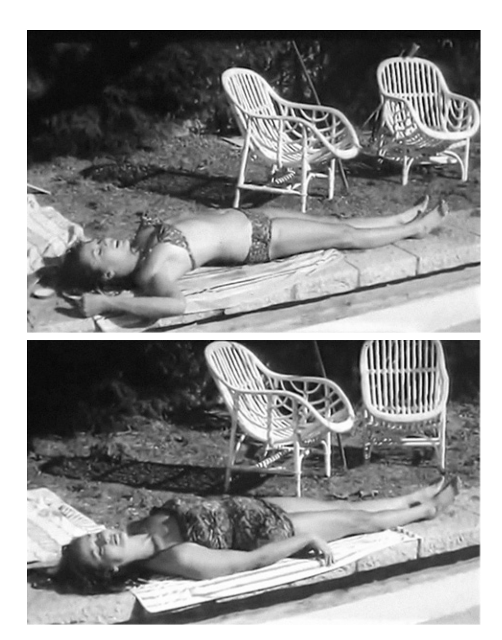
La censura no podía mantenerse ajena a las presiones episcopales y afiló sus tijeras para conjurar posibles tentaciones carnales a los españoles sentados ante las pantallas. Nimiedades, en la inmensa mayoría de los casos. Como el tonto tijeretazo asestado a *Una chica para dos* (1966, León Klimovsky) o la retirada de un plano de Sara Montiel, pudorosamente tumbada en una cama, en *Samba* (1965, Rafael Gil). Más inocente aún era la secuencia suprimida en *La guerrillera de Villa* (1967, Miguel Morayta), en la que Carmen Sevilla –con un descomunal lazo cubriéndole el trasero– acariciaba a un gatito mientras cantaba «Ay, Morrongo, qué contento si aquí me lo pongo. Ay, qué fino, el pelito que tiene el minino». Pero el récord quedó establecido en los 35 minutos quitados, incomprensiblemente, a *Mayores con reparos* (1966, F. Fernán Gómez), de la que se prohibió hasta el tráiler.

La obsesión censora por impedir imágenes sexualmente provocadoras hizo que el cine español recurriese a la realización de *dobles versiones*. Con ellas trataba de competir en el mercado exterior y de evitar limitaciones en las coproducciones. Rodar dos veces, con distintos vestuarios y actitudes diferentes –algo que ya había empezado a hacerse tímidamente una década antes[14]– se convirtió en práctica habitual. Vistos hoy, algunos casos, como el de *Nuevas amistades* (1963, Ramón Comas), dan vergüenza ajena, con enormes bañadores en lugar de unos prudentes bikinis vetados a los obligadamente castos ojos hispanos.

—Yo creo que Iquino fue, si no su inventor, uno de los pioneros –nos explicó José María Forn–. Pero llegó un momento en que todos los rodajes incluían alguna escena en doble versión. Y hubo películas de las que se hicieron hasta tres: una absolutamente blanca, otra ligeramente atrevida y la

abiertamente pornográfica.

—Entonces, en las versiones para fuera –añadía José María Forqué– se veía un poquito de teta, o un poquito de culo, o glúteo, como ellos sostenían que se llamaba. Pero, en ese caso, si la localizaban, te denunciaban.



La misma secuencia de *Nuevas amistades* (Ramón Comas, 1963), con imágenes diferentes por la doble versión realizada para la exportación.

En la práctica, las autoridades españolas hicieron la vista gorda pese a que estos rodajes dobles fueran un secreto a voces, incluso comentado en la Prensa[15]. Paralelamente, los renovados *ángeles guardianes* de la apertura siguieron utilizando la lupa de sus antecesores para buscar la mínima trasgresión de la norma que impedía *atrevimientos eróticos*. Y parecían contemplar los cuerpos femeninos con los mismos ojos de los ridículos personajes de la coproducción hispano-italiana *Llegaron los marcianos* (*I marziani hanno dodici mani,* 1964, Franco Castellano y Giuseppe Moccia). Quedaron retratados al suprimir este diálogo entre dos alienígenas que observaban a un grupo de «hembras terráqueas» bañándose en una piscina:

—Fijaos, esas son las dos chepas delanteras.
—No me gusta, qué asco.
—Y esa es la chepa de atrás.
—Pero qué mal gusto tienen los terrícolas.
—Y aquello, ¿qué es, también una mujer terrestre?

—Claro. Tiene los cabellos largos, montículos delante y montículo atrás.

A veces su propia imaginación traicionaba a los vigilantes de anatomías, que creían ver cosas inexistentes, como nos narraba el crítico Jaume Figueras:

—El caso más surrealista que recuerdo, en 1966, fue la búsqueda de un pezón en *Un hombre y una mujer.* Un censor dijo haber visto uno de Anouk Aimée, y se procedió a mirar en la moviola la secuencia de cama. Evidentemente, Anouk Aimée iba cubierta por una sábana y el pezón no asomaba de ninguna manera. Pero hubo grandes conversaciones y largos escritos, que iban y venían respecto a la existencia o inexistencia de ese pezón.

—El trabajo mayor me lo dio en 1969 una secuencia de *El cadáver exquisito,* que era una especie de descendimiento de un cuerpo desnudo que acababa en posición fetal y correspondía a un cadáver dentro de una nevera –remachó Vicente Aranda–. A partir de ahí había una serie de planos hechos con un objetivo de moda entonces, el *macrokiller*. Eran planos muy cortos, tanto que llegaban a la pura abstracción. Y eso dio lugar a un problema, ya que los censores creían ver algo que llamaban «la entrepierna». Insistentemente me decían «quite el plano de la entrepierna». Yo no sabía qué cortar, porque yo no había filmado ninguna entrepierna. Lo que había retratado era un pliegue de la axila o alguna cosa así. Entonces quitaba eso y lo presentaba de nuevo. Y me volvían a decir «corte el plano de la entrepierna». Yo no sabía cuál era el supuesto plano de la entrepierna. Pero me parece que al final acertamos.

—Cuando pasó censura *La piel quemada,* en 1967, recibí un papel grapado al oficio que decía «rollo segundo suprimir la escena en que ella anda desnuda» –recordaba Forn–. Yo aseguré que no se veía absolutamente nada porque esa acción transcurría fuera del encuadre. Y me contestaron «no se ve nada, pero… ¿y lo que imagina la cabeza del espectador?».

Algo similar sucedió, ya en 1969, con un antiguo cortometraje de Stan Laurel y Oliver Hardy (*Putting Pants on Philip,* 1927, Clyde Bruckman), al cercenar un desnudo inexistente, cuando el viento levanta el *kilt* escocés del Flaco. Pero la gran perla de la censura sobre *aspectos morales* no fue una

prohibición o un corte, sino una autorización insólita. La de *Diferente* (1961, Luis María Delgado). Como apuntaba Florentino Soria, «cuando en ningún país se permitía una película de exaltación de la homosexualidad, en España se autorizó sin reparo alguno *Diferente,* protagonizada por Alfredo Alaria, que la tenía clarísima. A pesar de que la cámara recorría una biblioteca mostrando libros de los más reconocidos escritores homosexuales, la censura no se enteró de nada».

—El día que la Junta de Censura vio la película, estábamos Jesús Sáiz y yo esperando su veredicto, sabiendo que nos iban a cortar cosas –rememoraba Delgado–. El primero en salir de la sala de proyección fue el padre Benito, que era el representante eclesiástico. Preguntó por el director, me presenté y me dio la enhorabuena, diciéndome que era «la película artística más bonita que había visto». O sea, que no cortaron ni un fotograma.

—Había planos increíbles, por ejemplo uno de Alaria y un obrero musculoso exhibiendo tórax mientras hincaba un martillo neumático en el asfalto –prosiguió Soria–. Y Alaria sudaba mirándole los bíceps. Primeros planos de bíceps, de pectorales, de... el hombre.

Entretanto, el cine español de intenciones críticas continuó su difícil andadura con la aparición de directores y productores jóvenes, gracias en buena medida a un contradictorio apoyo oficial. Porque el régimen –dentro de sus ambiciones *desarrollistas*– había establecido un plan de estímulos a la industria cinematográfica nacional[16], que facilitó el surgimiento de una pléyade de jóvenes cineastas… con valores contrarios a la dictadura franquista. Aunque la Escuela Oficial de Cinematografía[17] fuera contemplada como *un nido de rojos*, el Ministerio de Información le asignó los medios precisos para que de sus aulas salieran directores de talento que, pese a estar favorecidos por la ayuda estatal, tampoco se libraron de la vigilancia política y moral de la censura. Lo cierto es que se les toleraron *atrevimientos* insólitos, como plantear un aborto en *Nuevas amistades* (1963, Ramón Comas) o una relación homosexual en *Los farsantes* (1963, Mario Camus), cuyo final quedó alterado. Pero también esos nuevos creadores fueron castigados por los señores de las tijeras, que, por ejemplo, suprimieron un suicidio en *Oscuros sueños de agosto* (1967, Miguel

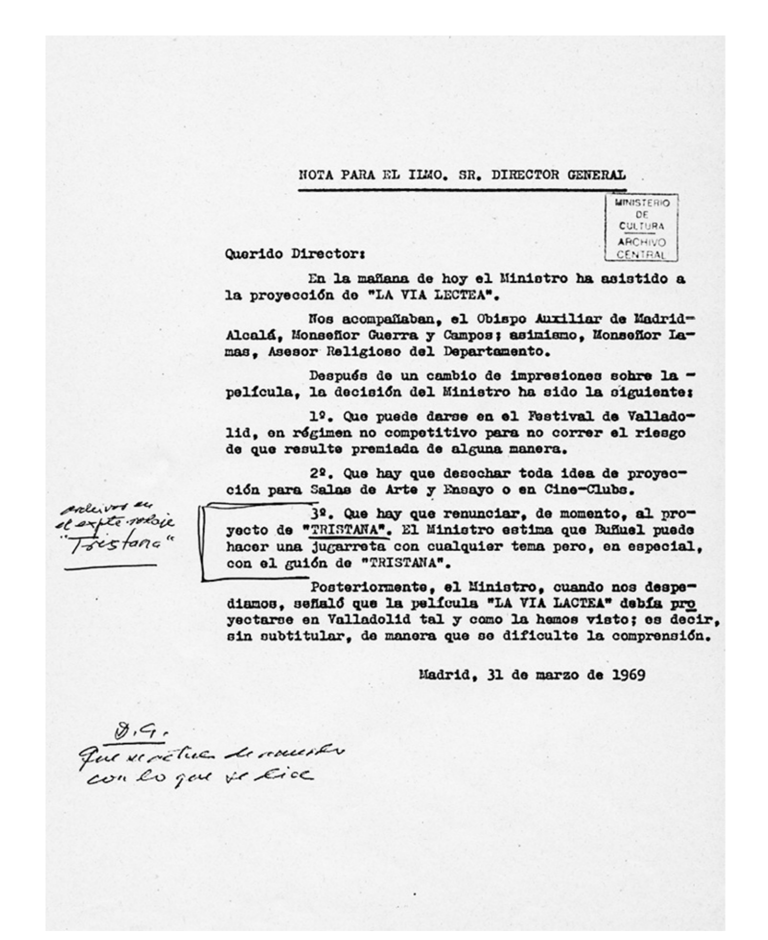
Picazo) y plantearon fastidiosos problemas políticos de viejo cuño a *España otra vez* (1968, Jaime Camino), cortándole planos del obelisco de la Victoria o cambiando «Brigadas Internacionales» por «fuerzas internacionales».

—Cuando se repasa el nuevo cine español del franquismo, que estaba hecho por directores antifranquistas pero subvencionados por el franquismo, se aprecia una contradicción realmente paradójica –sentenciaba Gubern–. En las películas de Patino, de Regueiro, de Picazo, etcétera, se percibe un perfil atormentado, neurótico, que es fruto de esa voluntad de atacar a lo que te está pagando.

—Yo engañaba con el guion –admitió Elías Querejeta–. En algunas películas había escenas con las que sabíamos perfectísimamente bien que se iban a cebar. Pero, en cambio, estábamos seguros de que no se fijarían en otras que eran las importantes. Y las colocábamos simplemente como cebo.

Paradójicamente, *Nueve cartas a Berta* (1965, Basilio Martín Patino), uno de los títulos más emblemáticos de la etapa aperturista, fue producida por Juan Miguel Lamet, entonces miembro de la Junta de Censura, un personaje tan contradictorio que, mientras esgrimía las tijeras, se declaraba marxista en voz baja. Naturalmente, aquel guion no tuvo problema alguno. Obviando la influencia de Lamet, Martín Patino nos definió el proceso de *Nueve cartas a Berta* «como el juego del ratón y el gato, para ver quién engañaba a quién y utilizar la ambigüedad para decir lo que yo quería decir. A mí no me fue especialmente costoso ni conflictivo».

—El protagonista contaba en una escena «mi padre ha hecho la guerra, y en el fondo no es más que un desgraciado, un mono amaestrado» –continuó–. Lo de «un mono amaestrado» no lo permitieron. Y como era económicamente muy conflictivo volver a rodar la secuencia, lo resolví de una forma acaso infantil, pero divertida. En ese momento metí el ruido de un trueno y no se oía lo de mono amaestrado. Situación resuelta.



NOTA PARA EL ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL

Querido Director:

En la mañana de hoy el Ministro ha asistido a la proyección de "LA VIA LECTEA".

Nos acompañaban, el Obispo Auxiliar de Madrid-Alcalá, Monseñor Guerra y Campos; asimismo, Monseñor Lamas, Asesor Religioso del Departamento.

Después de un cambio de impresiones sobre la película, la decisión del Ministro ha sido la siguiente:

1º. Que puede darse en el Festival de Valladolid, en régimen no competitivo para no correr el riesgo de que resulte premiada de alguna manera.

2º. Que hay que desechar toda idea de proyección para Salas de Arte y Ensayo o en Cine-Clubs.

3º. Que hay que renunciar, de momento, al proyecto de "TRISTANA". El Ministro estima que Buñuel puede hacer una jugarreta con cualquier tema pero, en especial, con el guión de "TRISTANA".

"Tristana"

Posteriormente, el Ministro, cuando nos despedíamos, señaló que la película "LA VIA LACTEA" debía proyectarse en Valladolid tal y como la hemos visto; es decir, sin subtitular, de manera que se dificulte la comprensión.

Madrid, 31 de marzo de 1969

D.G.

con lo que se dice

Acta oficial de la reunión ministerial con el obispo auxiliar de Madrid-Alcalá, en la que se adoptaron trabas para la proyección de *La Vía Láctea,* y se descartó autorizar *Tristana*.

»TRISTANA», de Luis Buñuel

Un tema turbio, de pasiones y tipos que se presentan como representativos de una sociedad y doctrinas de cerrada mentalidad y estrecha conciencia deformada.

En sustancia, una crítica contra dicha sociedad, y, más sutilmente, contra el trasfondo seudo-religioso de la misma.

Pero a pesar de todo la obra no ofrece en sí misma objeciones suficientemente graves como para prohibirla.

Resultará seguramente ingrata y morbosa y por supuesto que su intención peyorativa trascenderá al espectador, pero sin que - ello sea a extremos que tengan fuerza doctrinal o dialéctica deformativa.

Ello, naturalmente, si la película se hace ajustándose estrictamente al guión.

Pero la película va a ser realizada por Buñuel. Y Buñuel es lo imprevisto, lo inesperado. Y además es el anticlericalismo exacerbado. Y es, en sus películas últimas, el erotismo senil y patológico.

Y aquí está el peligro. De un argumento que ya ofrece ciertos reparos, Buñuel puede hacer una película totalmente inadmisible si acentúa los tintes. Inadmisible en la sugerencia sexual y en el tono antirreligioso o más bien anticlerical.

Y Buñuel, puesto a soltarse el pelo, no se sabe dónde termina.

Pero también es cierto que acaso Buñuel esté dispuesto en esta ocasión a contenerse en límites tolerables. Y entonces no sería discreto prohibir el guión por simples temores, ya que por su propio contenido, que a mi juicio, y como ya digo, me parece autorizable, con algunas reservas o advertencias de carácter general.

Pero para tener una garantía de contención en Buñuel no son suficientes las promesas de éste. Al menos, después de las que dió cuando »Viridiana», las promesas de Buñuel no me merecen crédito.

En este caso las garantías habría de darlas el productor español de la película. El habría de ser quien contuviese a Buñuel o quien aceptara el riesgo de prohibición si aquél la llevara a extremos que lo hicieran inadmisible.

En estas condiciones, a mi juicio, podría autorizarse la película con advertencias generales estrictas de que al realizador no se le fuese la mano y que tuviera en cuenta lo siguiente:

1º.- La intención anticlerical (a través de la presentación física de los sacerdotes) y de la actitud y proceder de éstos como representantes de una doctrina. Para ello habría que reforzar sus intervenciones con algunas expresiones de carácter positivo, y

2º.- El erotismo que habrá de contenerse limitándose a simples sugerencias, pero sin recrearse en la suerte.

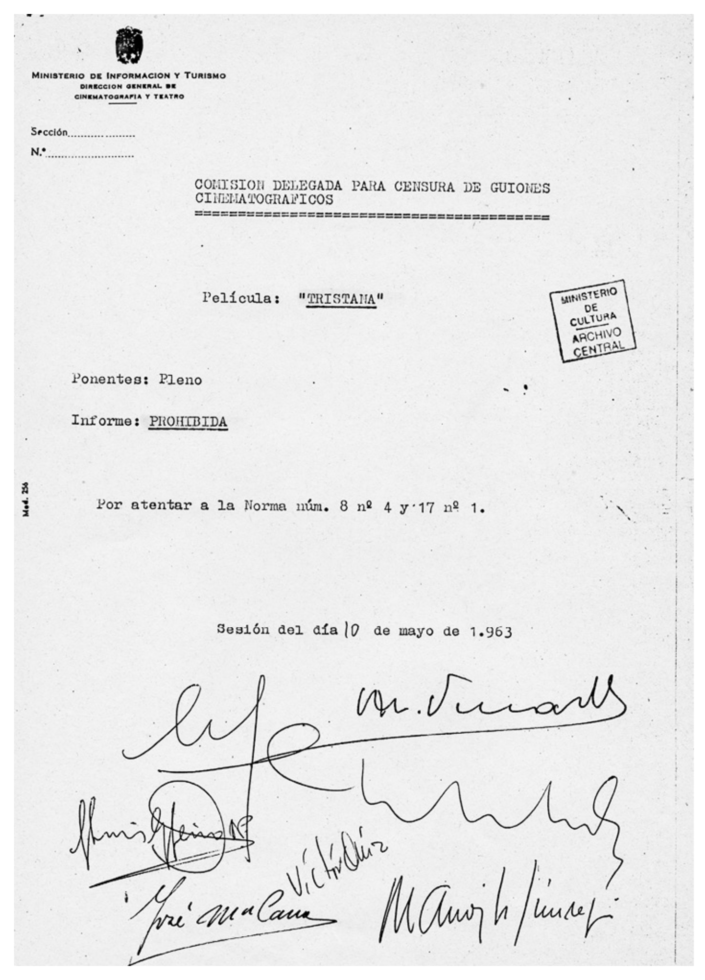
Salvados estos dos escollos, y con el compromiso del productor a que arriba se hace referencia, podría autorizarse con advertencias más concretas a algunos planos y situaciones que corresponden a las siguientes páginas del guión:

28, 47, 61, 86, 90, 95, 105, 133, 136, 139, 143 y 148.

Habría que cuidar también la presentación de la Guardia Civil y las andanzas eróticas del sordomudo en los retretes y mirando por las cerraduras.

E.5

Informe sobre *Tristana,* en el que se remarca la «peligrosidad» de Buñuel, por su «anticlericalismo exacerbado» y su «erotismo senil y patológico».


MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Sección.........
N.º.........

COMISION DELEGADA PARA CENSURA DE GUIONES CINEMATOGRAFICOS

Película: "TRISTANA"

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

Ponentes: Pleno

Informe: PROHIBIDA

Por atentar a la Norma núm. 8 nº 4 y 17 nº 1.

Sesión del día 10 de mayo de 1.963

Prohibición del guion de *Tristana* por la Comisión Delegada de Censura.

Los ecos de la apertura hicieron que Buñuel intentase en 1970 un segundo regreso del exilio, con el propósito de rodar *Tristana,* cuyo guion llevaba más de seis años vetado. Su primer acercamiento consistió en presentar *La Vía Láctea* (1969) al Festival de Valladolid. Que en el Ministerio de Información no se fiaban de él quedó claro en un breve documento interno[18], en el que se daba cuenta de que el ministro vio la película acompañado por monseñor Guerra Campos, y que juntos decidieron admitir que *La Vía Láctea* se proyectase en Valladolid[19] pero fuera de concurso, «para no correr el riesgo de que resulte premiada de alguna manera», y «sin subtitular, de manera que se dificulte la comprensión». En el mismo escrito se descartaba el proyecto de *Tristana* porque «el ministro estima que Buñuel puede hacer una jugarreta con cualquier tema pero, en especial», con el guion de *Tristana.*

Los primeros informes de los censores sobre el proyecto del genial

aragonés, fechados en 1963, ya habían avisado de que «la película va a ser realizada por Buñuel. Y Buñuel es lo imprevisto, lo inesperado. Y además es el anticlericalismo exacerbado. Y es, en sus películas últimas, el erotismo senil y patológico. Y aquí está el peligro. […] Y Buñuel, puesto a soltarse el pelo, no se sabe dónde termina». Entonces, la productora Época Films respondió aclarando ser una empresa católica que «no ha de prestarse nunca, ni siquiera por omisión, a patrocinar una película que en algo pueda rozar el dogma o los principios más elementales de la Religión Católica. […] Nos consta y nos satisface decirlo, que por parte de Luis Buñuel existe un deseo patente, vivo y apasionado de demostrar su buena voluntad, su espíritu de convivencia con el país donde nació y su honestidad artística, ajena a toda confusión de otro carácter». Pero todo fue inútil hasta que Fraga encaró el asunto y quiso evitar que «una película tan española como aquella» se rodase en Portugal.

—Después de lo que había ocurrido con *Viridiana,* el Ministerio le dio facilidades –constató Fraga en TVE–. Buñuel buscó un contacto personal conmigo, a través de un amigo común. Tuvimos una buena conversación y *Tristana* se hizo. A parte de eso, él nunca colaboró en nada más, sólo intentó que se le permitiera hacer cine en su tierra, cosa que era perfectamente natural.

Pero tampoco esta vez Buñuel se vio libre de problemas, aunque fuesen de escasa importancia. Porque en su película aparecía un duelo. Y los duelos estaban expresamente prohibidos por la censura. Finalmente, *Tristana* se estrenó cuando la política del régimen iniciaba una marcha atrás.

Las tensiones internas del franquismo acabaron por dar fin al *aperturismo* a mediados de 1969. El sector que defendía un proyecto de reformismo franquista cayó finalmente derrotado por los integristas del Opus Dei, agrupados en torno a la figura del almirante Luis Carrero Blanco. Manuel Fraga Iribarne fue sustituido por Alfredo Sánchez Bella. Y con ello el cine quedó en manos del embajador que había denunciado *El verdugo* como «propaganda comunista».

—La lucha con el Opus Dei no se entabló en el terreno de la censura –afirmaba García Escudero–. El enfrentamiento fue de tipo político, lo que

en definitiva cristalizó con el asunto Matesa, determinando la salida de Fraga del Gobierno y el final de la experiencia de liberalización que él había representado.

---

[1] Moralmente muy afectado, Arias Salgado falleció tras sufrir un infarto de miocardio en las escaleras de su casa a los pocos días de su destitución.

[2] Creado el 1 de abril de 1963.

[3] Dirigente del PCE *del interior*, detenido el 7 de noviembre de 1962, torturado en las dependencias de la Dirección General de Seguridad y arrojado por una ventana. Acusado de supuestos crímenes políticos durante la Guerra Civil, lo juzgó un Tribunal Militar el 18 de abril de 1963. Condenado a muerte, fue fusilado dos días más tarde. Como ministro de Información, Fraga defendió todo el proceso contra una enorme campaña internacional, en la que destacó la voz del papa Juan XXIII pidiendo clemencia.

[4] El 17 de agosto de 1963 se dio garrote vil a los anarquistas Francisco Granados y Joaquín Delgado, militantes de la organización libertaria Defensa Interior, condenados en Consejo de Guerra bajo acusación de atentados con explosivos en la sección de pasaportes de la Dirección General de Seguridad y en la puerta de la Dirección Nacional de los Sindicatos oficiales el 29 de julio de 1963.

[5] La nueva Junta de Clasificación y Censura quedó integrada el 20 de septiembre de 1962 por el director general de Cinematografía y Teatro, el secretario general, un secretario de censura designado por el ministro de Información y once vocales con vigencia de tres años: diez *ministeriales* (ocho de Información, uno de Gobernación y otro de Educación) y un representante de la Iglesia.

[6] Bardem presidía el Sindicato de Directores de Cine desde 1960, puesto que ocupó siguiendo la estrategia *entrista* de Comisiones Obreras en los sindicatos oficiales.

[7] Para reducir su duración y adecuarla a los horarios de las salas, o para obtener una autorización para públicos más amplios.

[8] Por orden del 25 de mayo de 1965. Las multas se establecieron en octubre del mismo año.

[9] Saura tuvo que presentar hasta cuatro guiones distintos. Finalmente, la censura eliminó diez minutos del metraje original de su película.

[10] Las normas se publicaron el 9 de febrero de 1963, seguidas una semana más tarde por la reglamentación específica para la censura de guiones.

[11] Ello determinó que *Los golfos* no fuera estrenada hasta el verano de 1963.

[12] Estas *salas especiales* fueron creadas el 12 de enero de 1967. En su programación inicial destacó *Repulsión* (*Repulsion,* 1965, Roman Polanski). Uno de sus mayores éxitos de taquilla fue, en 1969, un documental de educación sexual –con la filmación de un parto– titulado *Helga* (*Helga – Vom Werden des menschlichen Lebens,* 1967, Erich F. Bender), que provocó polémica en la prensa.

[13] Monseñor Pablo Gurpide protestaba así, en una pastoral de junio de 1964, contra la autorización de películas de Michelangelo Antonioni. Aun así, se permitió la exhibición –con algunos cortes efectuados por iniciativa propia de la empresa distribuidora– de dos filmes tan emblemáticos como *La noche* (*La notte,* 1961) y *El eclipse* (*L'eclisse,* 1962).

[14] El precedente más señalado fue *La pecadora* (1954, Ignacio F. Iquino), interpretada por Carmen de Lirio.

[15] Uno de los directores que más asiduamente recurrieron a las dobles versiones fue Jesús Franco, en sus producciones de terror y sexo de *serie B a la española.*

[16] Promulgada el 19 agosto 1962, una Orden para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional fijaba una política de importantes ayudas económicas, con créditos, anticipos y subvenciones. Y la antigua calificación de «interés nacional» fue reemplazada por la de «interés especial».

[17] En 1962 se reestructuró el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, fundado en 1947, y cambió su nombre por el de Escuela Oficial de Cinematografía.

[18] Fechado el 31 de marzo de 1969, sin firma y dirigido al director general de Cinematografía.

[19] Entonces se denominaba «Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos». Había sido fundado 13 años antes con el propósito de difundir los valores del catolicismo.

CAPÍTULO 11

Las últimas tijeras

La censura, del final del franquismo a la democracia (1969-1977)

Los últimos años de la dictadura serían políticamente vertiginosos. A partir de 1969 se precipitaron los acontecimientos, con Franco envejecido y enfermo, incapaz de controlar la descomposición del régimen. El descrédito provocado por el caso Matesa[1] –el mayor escándalo de corrupción de la turbia historia franquista, urdido por destacados miembros del Opus Dei– hizo aflorar una sorda lucha por el poder, librada desde tiempo atrás entre los distintos grupos y personalidades que formaban un mosaico ideológico y de intereses económicos. Los aperturistas, liderados por Manuel Fraga y José Solís, acosaron en los medios de comunicación a los tecnócratas católicos agrupados en el Instituto Secular fundado por Escrivá de Balaguer. Sin embargo, perdieron la batalla. Paradójicamente, el *caudillo*, que acabaría indultando a los píos autores del colosal latrocinio, cesó al ministro de Información y al secretario general del Movimiento, culpándolos de que el sucio asunto hubiera salido a luz sin que impidieran su debate en la Prensa. Porque Franco temía más la repercusión exterior del escándalo que la desmesura de la corrupción. Y reaccionó atrincherándose con los que consideraba más fieles, que cerraban filas en torno al almirante Carrero Blanco, formando con ellos un gabinete *monocolor*[2].

La grave crisis interna se produjo al mismo tiempo que el Gobierno se enfrentaba a numerosos problemas políticos. El año había comenzado entre graves desórdenes universitarios, con la muerte del estudiante Enrique Ruano cuando se hallaba detenido por la policía. La represión se intensificó a lo largo de los meses y el Tribunal de Orden Público llegó a sumar 223 años de cárcel en 93 condenas. Las protestas populares parecían imparables y en 1970 se registraron 1.500 huelgas, que movilizaron a más de 400.000 personas.

Pero lo más grave había comenzado el verano anterior, con dos crímenes en Euskadi que daban inicio a la larga y sanguinaria actuación de ETA[3]. En diciembre de 1970, el proceso celebrado en Burgos contra 16 miembros de la banda terrorista, de los que 6 fueron condenados a muerte, provocó una colosal oleada de protestas internacionales que lograron la conmutación de las penas máximas por otras de cárcel. Pesaba en el ánimo del *generalísimo* la necesidad de integrar a España en la OTAN y, sobre todo, en la Comunidad Económica Europea –impulsada esta por la banca y los grandes grupos financieros–, con la que poco antes se había firmado un acuerdo comercial. Pero las gestiones parecían obstaculizadas por el estado

de excepción declarado en España y por la figura de un tirano cuyo deterioro físico se hacía cada vez más evidente.

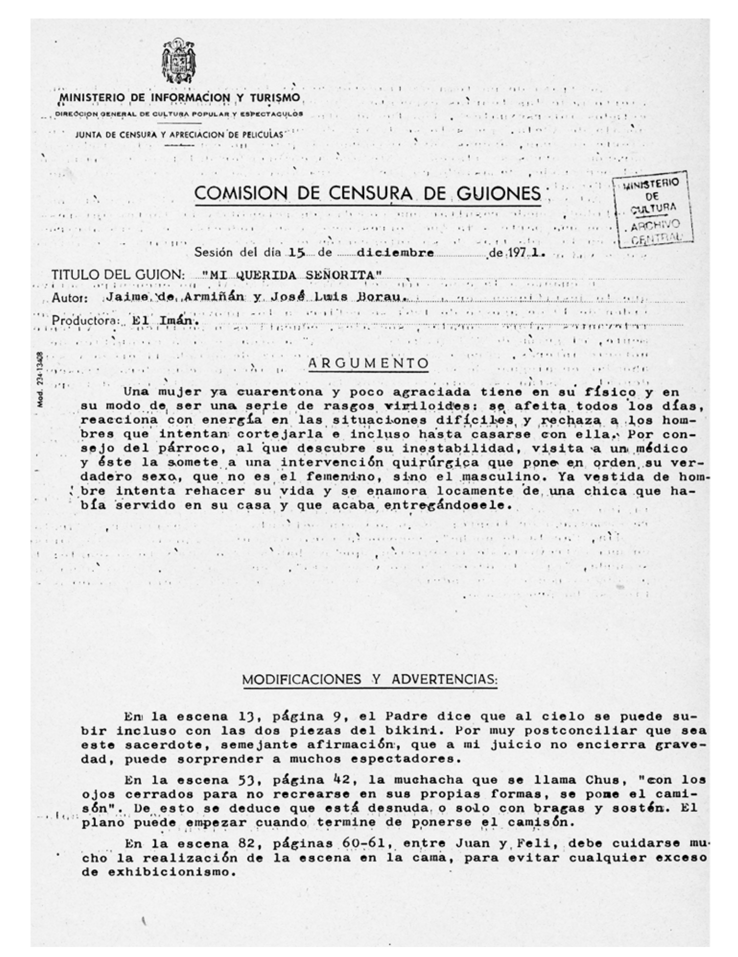
Lógicamente, aquellos tiempos difíciles se correspondieron con un endurecimiento de la censura cinematográfica. El *aperturismo* pasó a la historia cuando Fraga Iribarne fue sustituido por Alfredo Sánchez Bella, en octubre de 1969. El nuevo ministro enseguida imprimiría al cargo su impronta de católico ultraconservador[4]. Aplicó la Ley de Prensa de modo restrictivo y cerró dos periódicos de espíritu crítico: el veterano *Madrid* y el recién aparecido *Nivel,* que sólo salió un día a la calle. El control de los espectáculos, especialmente del cine, también volvió a aplicar una moral de rancio cuño, que chocaba llamativamente con los usos sociales del momento.

—Carrero Blanco era un hombre políticamente muy rígido, de una derecha autocrática –aseguraba Emilio Romero–. Pero un hombre honesto. Y que obedecía los criterios del grupo religioso al que pertenecía: el Opus Dei.

Los documentos de la censura de esta etapa contienen juicios demostrativos de que las tijeras oficiales volvían a estar bien afiladas. Entre muchos otros casos, se retiró la autorización recién concedida a *Antes de la revolución* (*Prima della rivoluzione,* 1964, Bernardo Bertolucci), para recortarla drásticamente, eliminando, entre otras cosas, la frase «desgraciado quien no sepa que la Iglesia es el corazón implacable del Estado». *Los vividores* (*McCabe and Mrs. Miller,* 1971, Robert Altman) tropezó con las insalvables barreras morales por transcurrir en los ambientes de la prostitución durante la conquista del Oeste. Al final de *La huida* (*The Getaway,* 1972, Sam Peckinpah) se le superpuso una voz que aseguraba que los fugitivos serían detenidos por la policía y castigados. En *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourguesie,* 1972, película francesa de Buñuel) se impidió que el público viera a un obispo disparando contra un moribundo. Y *La gran comilona* (*La grande boeufe,* Marco Ferreri) fue vetada «por escatología».

En cuanto al cine español, basten cinco ejemplos. *Vivan los novios* (1970, Luis García Berlanga), calificada de «soez» por las fantasías de su protagonista con turistas extranjeras, sufrió varios tajos, como los planos de una tarta arrojada sobre la cara del cadáver de una mujer que reposaba en

una bañera con hielo para evitar que se descompusiera antes de la boda de su hijo[5]. En *El hombre que se quiso matar* (1970, Rafael Gil), Coral P. C. se vio obligada a rehacer completamente el montaje para «evitar la amargura» que destilaba el relato de Wenceslao Fernández Flórez en que se basaba. *El jardín de las delicias* (1970, Carlos Saura) permaneció en el limbo más de un año, entre interminables *negociaciones*, y sólo fue permitida tras varios cortes, entre ellos el texto de la *Marcha triunfal* de Rubén Darío. Tras la lectura del guion de *Mi querida señorita* (1971, Jaime de Armiñán), los *ángeles guardianes* advirtieron de que la interpretación de José Luis López Vázquez no incurriera en «un recrearse morboso con apuntes de lesbianismo», presentando sus exigencias como «advertencias naturales dado lo vidrioso del tema». En uno de sus informes se puede leer esta insólita acotación: «¿Son estas las películas que favorecen al cine español? De ninguna manera. Es seguir corrientes modernas que rozan lo escabroso», ya que «no es válida la utilización de un cambio de sexo como elemento temático para una película» por incurrir en «inconveniencias de tipo morboso». El récord de mutilaciones se estableció en las 74 propinadas a *La semana del asesino* (1972, Eloy de la Iglesia). Pero acaso el retroceso en los criterios gubernamentales lo describiera mejor que nadie Angelino Fons, cuando narraba lo que le argumentaron en el Ministerio sobre *Separación matrimonial* (1973): «la mujer española, si se separa, debe acogerse a la religión y vivir para siempre en soledad».



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS
JUNTA DE CENSURA Y APRECIACION DE PELICULAS

COMISION DE CENSURA DE GUIONES

Sesión del día 15 de diciembre de 1971.

TITULO DEL GUION: "MI QUERIDA SEÑORITA"
Autor: Jaime de Armiñán y José Luis Borau.
Productora: El Imán.

Mod. 234-13408

ARGUMENTO

Una mujer ya cuarentona y poco agraciada tiene en su físico y en su modo de ser una serie de rasgos viriloides: se afeita todos los días, reacciona con energía en las situaciones difíciles y rechaza a los hombres que intentan cortejarla e incluso hasta casarse con ella. Por consejo del párroco, al que descubre su inestabilidad, visita a un médico y éste la somete a una intervención quirúrgica que pone en orden su verdadero sexo, que no es el femenino, sino el masculino. Ya vestida de hombre intenta rehacer su vida y se enamora locamente de una chica que había servido en su casa y que acaba entregándoseele.

MODIFICACIONES Y ADVERTENCIAS:

En la escena 13, página 9, el Padre dice que al cielo se puede subir incluso con las dos piezas del bikini. Por muy postconciliar que sea este sacerdote, semejante afirmación, que a mi juicio no encierra gravedad, puede sorprender a muchos espectadores.

En la escena 53, página 42, la muchacha que se llama Chus, "con los ojos cerrados para no recrearse en sus propias formas, se pone el camisón". De esto se deduce que está desnuda o solo con bragas y sostén. El plano puede empezar cuando termine de ponerse el camisón.

En la escena 82, páginas 60-61, entre Juan y Feli, debe cuidarse mucho la realización de la escena en la cama, para evitar cualquier exceso de exhibicionismo.

Documento de la Comisión de Censura de Guiones sobre *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971), con *advertencias* de carácter moral.

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS
JUNTA DE CENSURA Y APRECIACION DE PELICULAS

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

COMISION DE CENSURA DE GUIONES

Sesión del día 3 de Marzo de 1971
TITULO DEL GUION: Mi querida señorita
Autor: Jaime de Armiñan y Jose Luis Boran
Productora:

Mod. 234

ARGUMENTO

Se trata de un caso de hermafroditismo que se resuelve en la clinica hacia la virilidad. A lo largo del guion se explotan sin gran originalidad las situaciones a que da lugar el cambio de sexo

MODIFICACIONES Y ADVERTENCIAS:

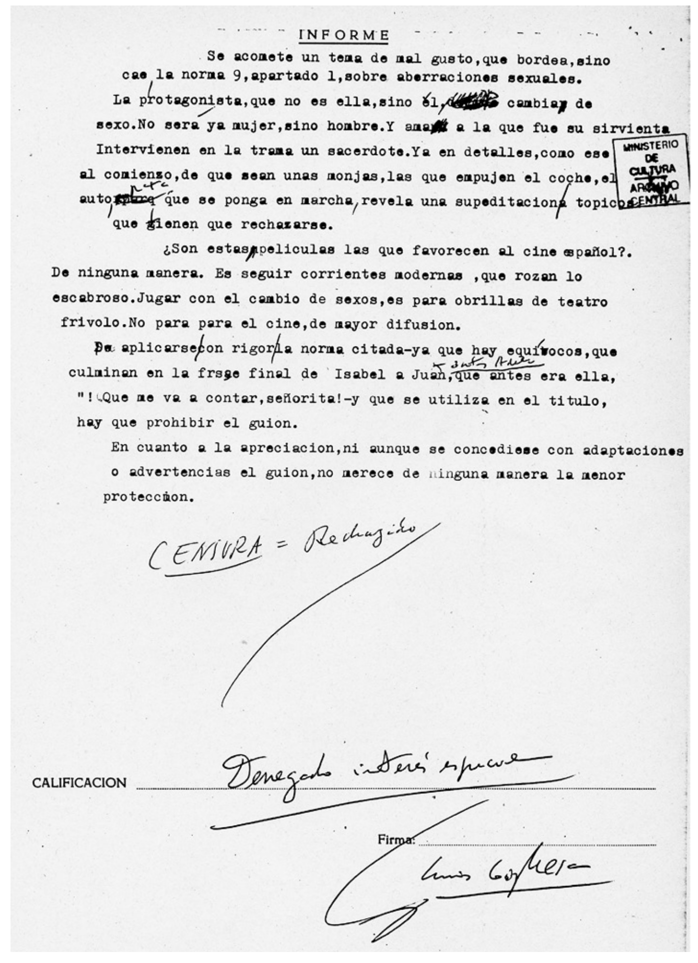
31, 43, 50, 125 y 126, 127

31: escena de Isabel y Adela
43: escena con el cura
50: celos de Isabel
125 y 126: escena de Juan con Pons y las chicas alegres
127: Juan y ... Garita

136
frase final "¡Que me va usted a contar, señorita!

Entiendo que deben cuidarse estas situaciones de admitirse este guion. Aunque llena de intencion para el desenlace ... la vertiente mas ...

Manuscrito de un informe censor sobre *Mi querida señorita.*



INFORME

Se acomete un tema de mal gusto,que bordea,sino cae la norma 9,apartado 1,sobre aberraciones sexuales.

La protagonista,que no es ella,sino él, [illegible] cambiar de sexo.No sera ya mujer,sino hombre.Y amará a la que fue su sirvienta Intervienen en la trama un sacerdote.Ya en detalles,como ese al comienzo,de que sean unas monjas,las que empujen el coche,el auto [illegible] que se ponga en marcha,revela una supeditacion a topicos que tienen que rechazarse.

¿Son estas peliculas las que favorecen al cine español?. De ninguna manera. Es seguir corrientes modernas ,que rozan lo escabroso.Jugar con el cambio de sexos,es para obrillas de teatro frivolo.No para para el cine,de mayor difusion.

De aplicarse con rigor la norma citada-ya que hay equivocos,que culminan en la frase final de Isabel a Juan,que antes era ella, "!¡Que me va a contar,señorita!-y que se utiliza en el titulo, hay que prohibir el guion.

En cuanto a la apreciacion,ni aunque se concediese con adaptaciones o advertencias el guion,no merece de ninguna manera la menor proteccion.

CENSURA = Rechazado

CALIFICACION Denegado interés especial

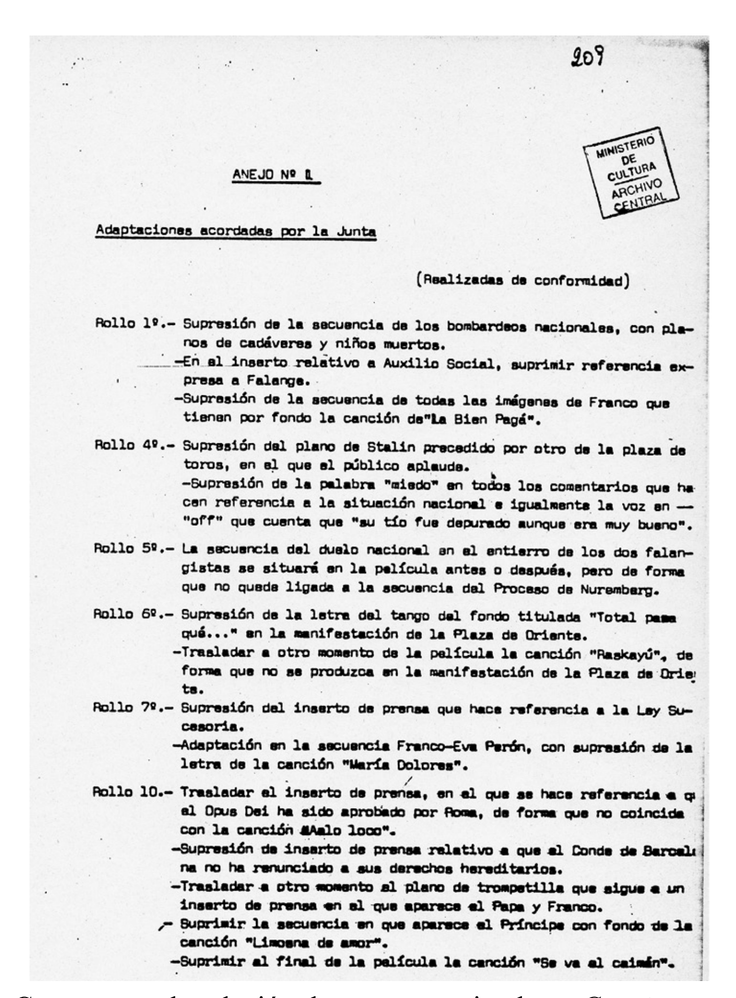
Firma: Luis López Mesa

Informe del censor Luis López Mesa, denegando el permiso de rodaje de *Mi querida señorita,* por «aberraciones sexuales».

Con extrema prudencia, las comedias españolas se mantuvieron fieles a un moderno costumbrismo al gusto del público, ya fotografiadas en color y trufadas con ciertas dosis de *destapes,* que serían la principal fuente de sus roces con unos censores siempre celosos de los centímetros de piel y las posturas de unas actrices «obligadas por el guion», como estas aseguraban humorísticamente en sus entrevistas con la prensa. Los mayores éxitos correspondieron a un estilo denominado *landismo*, por la gran popularidad del actor Alfredo Landa en papeles de ingenuo y reprimido provinciano, que se prolongó durante más de diez años y cuyas *obras cumbres* fueron la supertaquillera *No desearás al vecino del quinto* (1970, Tito Fernández)[6] y *Vente a Alemania, Pepe* (1971, Pedro Lazaga). Ambas rodadas con escasos medios pero con grandes recaudaciones taquilleras, y que encontraron numerosos escollos en sus trámites de censura, sobre todo la primera –a la que se cambió su título original de *Yo engaño sin daño*– por la

insatisfacción sexual de su protagonista, su hipócrita juego con la homosexualidad y algunos encuadres de *cámara voyeur*.

En el cine de importación, los más píos acólitos de Sánchez Bella evidenciaron su obsesión con Satanás en *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby,* 1968, Román Polanski), reduciendo el sueño durante el cual la protagonista concibe un hijo del Maligno. Pero, sobre todo, se cebaron en los contenidos de carácter sexual. El tratamiento de la prostitución masculina y de la homosexualidad fue causa de la prohibición de *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy,* 1969, John Schlesinger), cuya presentación en el Festival de Valladolid quedó vetada, después de que la escena de la felación en un cine pusiera a los censores los pelos como escarpias. Además, en *Pequeño gran hombre* (*Little Big Man,* 1970, Arthur Penn) se suprimió el momento en que Faye Dunaway baña a Dustin Hoffman, aunque la actriz no llegara a mirarlo de cintura abajo. A *La hija de Ryan* (*Ryan's Daughter,* 1970, David Lean) le arrancaron unos cuantos metros de efusiones sentimentales y un par de planos en los que se ve un pezón. De *El padrino* (*The Godfather,* 1971, Francis Ford Coppola) desapareció la escena en que dos personajes hacen el amor tras una puerta, y de *Frenesí* (*Frenzy,* 1972, Alfred Hitchcock) se quitó la violación. Se cortaba cualquier desnudo, aunque fuera tan inocente como el de Juliet Mills y Jack Lemmon de espaldas, charlando tranquilamente al sol, en *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?* (*Avanti,* 1972, Billy Wilder). Frente a la tendencia mundial de hacer más explícito el sexo en la pantalla, los hombres del Opus Dei seguían aplicando la vieja moralina del nacionalcatolicismo. Y no dejaban película sin tajos, evidenciando la absoluta disparidad de criterios morales existente entre el cine extranjero y la censura española.



209

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

ANEJO Nº 1

Adaptaciones acordadas por la Junta

(Realizadas de conformidad)

Rollo 1º.- Supresión de la secuencia de los bombardeos nacionales, con planos de cadáveres y niños muertos.
-En el inserto relativo a Auxilio Social, suprimir referencia expresa a Falange.
-Supresión de la secuencia de todas las imágenes de Franco que tienen por fondo la canción de "La Bien Pagá".

Rollo 4º.- Supresión del plano de Stalin precedido por otro de la plaza de toros, en el que el público aplaude.
-Supresión de la palabra "miedo" en todos los comentarios que hacen referencia a la situación nacional e igualmente la voz en — "off" que cuenta que "su tío fue depurado aunque era muy bueno".

Rollo 5º.- La secuencia del duelo nacional en el entierro de los dos falangistas se situará en la película antes o después, pero de forma que no quede ligada a la secuencia del Proceso de Nuremberg.

Rollo 6º.- Supresión de la letra del tango del fondo titulada "Total pama qué..." en la manifestación de la Plaza de Oriente.
-Trasladar a otro momento de la película la canción "Raskayú", de forma que no se produzca en la manifestación de la Plaza de Oriente.

Rollo 7º.- Supresión del inserto de prensa que hace referencia a la Ley Sucesoria.
-Adaptación en la secuencia Franco-Eva Perón, con supresión de la letra de la canción "María Dolores".

Rollo 10.- Trasladar el inserto de prensa, en el que se hace referencia a que el Opus Dei ha sido aprobado por Roma, de forma que no coincida con la canción "Aalo loco".
-Supresión de inserto de prensa relativo a que el Conde de Barcelona no ha renunciado a sus derechos hereditarios.
-Trasladar a otro momento el plano de trompetilla que sigue a un inserto de prensa en el que aparece el Papa y Franco.
- Suprimir la secuencia en que aparece el Príncipe con fondo de la canción "Limosna de amor".
-Suprimir al final de la película la canción "Se va el caimán".

Acta de la Junta de Censura con la relación de cortes propinados a *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971).

—Era un profundo aburrimiento –sentenciaba Elías Querejeta–. No existía posibilidad alguna de diálogo desde lo racional ni desde lo inventivo, lo creativo. Porque la censura no tiene nada de creativo ni de inventivo. Simplemente la censura es, y está concebida así, una forma de represión que pertenece a mentes torcidas.

—Cuando apareció *Muerte en Venecia*[7], todo el mundo consideró que era una película espléndida, pero un señor a la antigua usanza dijo de repente: «Está claro que esta película va a hacer disfrutar muchísimo a los homosexuales» –nos confesó Blanca Álvarez[8], recordando sus días como miembro de la censura–. Entonces no tuvimos más remedio que decirle: «Pero bueno, ¿es que los homosexuales no tienen derecho a disfrutar muchísimo?». Y se quedó muy escandalizado.

El mayor conflicto cinematográfico del Gobierno *monocolor* fue *Canciones para después de una guerra* (1971, Basilio Martín Patino). Enrique Blanco nos contó que tuvo que quitar en el laboratorio «los cadáveres de mujeres y niños víctimas de los bombardeos franquistas, cortar las palabras "Falange" y "miedo", suprimir planos de Franco como fondo de la copla *La bien pagá,* cambiar a Stalin de sitio...». Pero cumplir las órdenes de la censura tampoco sirvió de nada y la obra de Patino quedó vetada. Veinte días después de haber sido autorizada para todos los públicos y calificada «de interés especial»; el 24 de junio de 1971, «se acordó por unanimidad prohibir la exhibición en España y la exportación al extranjero»; y según reflejaba un documento del Ministerio de Información, «este acuerdo aprobatorio fue anulado por la Superioridad […] tras ser vista la película en sesión privada por el Sr. Ministro del departamento y autoridades superiores».

—*Canciones para después de una guerra* pasó por tres Gobiernos, me parece que con siete u ocho directores generales, y ya no digamos censores –añadía Martín Patino–. Según sabemos, fue a verla Carrero Blanco con su señora y otros ministros, y ahí se armó el follón. Carrero se enojó, su señora parece que se enojó todavía más, e incluso están escritas y nos constan sus palabras, diciendo que quien había hecho esta película era *un tal* que debía estar en la cárcel, y hasta habló de fusilamientos. Yo, después de aquella experiencia, decidí que nunca más en la vida me sometería a que unos señores me censurasen. Lo digo con todo el énfasis y toda la arrogancia posibles.

Para escapar de las limitaciones oficiales, miles de españoles cruzaban la frontera francesa cada fin de semana, en busca del cine que no llegaba a nuestro país. Prohibida tres años después de su estreno mundial, *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange,* 1971, Stanley Kubrick) fue uno de los títulos más buscados al otro lado de los Pirineos. Como señalaba Bardem, «el negocio que hicieron los cines de Perpiñán fue enorme, porque la gente se mataba por entrar en las salas donde se exhibían películas prohibidas como *El último tango en París.* La obra de Bertolucci se hizo famosa en España sin que casi nadie la hubiese visto, y su famosa "escena de la mantequilla" estuvo en boca de todos. Los exhibidores franceses llegaron a

programar copias subtituladas en castellano».

—Los españolitos viajaban para ver un cine culto. Pero los empresarios franceses se dijeron, «caramba, aquí hay un filón» –aseguraba Román Gubern–. Y empezaron a programar de todo. Quiero decir, desde comedias francesas de destape frívolo hasta el *Decamerón* de Pasolini, por poner un ejemplo.

Finalmente, ya que no podía impedir aquel inesperado *turismo cultural*, Sánchez Bella optó por ordenar a la prensa que no publicara anuncios de la cartelera cinematográfica de las ciudades francesas cercanas a la frontera.

De las tijeras del Opus a las de Arias Navarro

El 11 de junio de 1973, que sería un año decisivo, el *caudillo* –cada día peor de párkinson– cedió parte de su ejercicio del poder absoluto al almirante Carrero Blanco, nombrándole presidente del Gobierno. Definido por el oráculo del No+Do como «el hombre imprescindible, símbolo de continuidad de la obra de Franco» –y que ocupaba la vicepresidencia desde 1957–, formó un equipo de tecnócratas del Opus, con la finalidad declarada de efectuar una serie de reformas, sin alterar los *valores* de la dictadura, que facilitasen un mayor acercamiento a Estados Unidos y Europa[9]. No tendría tiempo de hacerlo, porque seis meses después ascendería a los cielos dentro de su coche blindado, víctima de un atentado de ETA.

Por primera vez, los espectadores aguzaron la vista para no perderse detalle alguno del noticiario oficial, mientras su locutor informaba de que «un cráter en la calzada, de unos ocho metros de diámetro por cuatro de fondo, y graves daños en los edificios colindantes provocó el potente explosivo colocado por los terroristas que dieron muerte en Madrid al presidente del Gobierno, almirante don Luis Carrero Blanco».

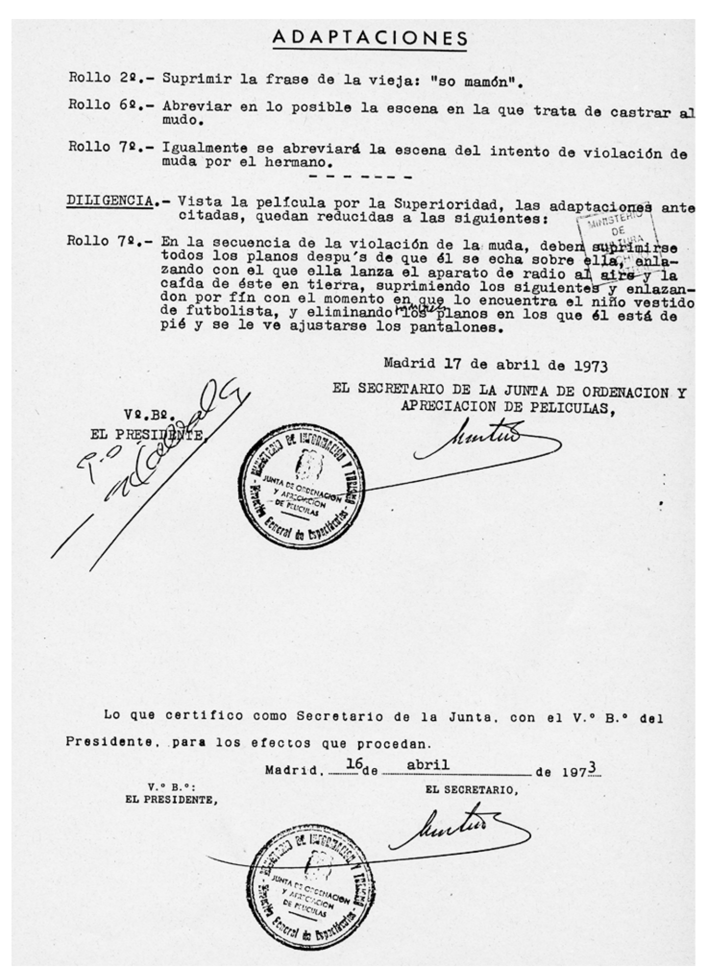
—El heredero del franquismo activo era Carrero, que tenía un entorno de gentes con la preocupación de mantener al franquismo hasta el final con sus viejas esencias –comentaba Emilio Romero–. Pero, cuando lo asesinaron, su sustitución por Carlos Arias tenía ya la preocupación de un franquismo sin Franco.

La imagen del viejo tirano, vacilante e incapaz de contener el llanto en el

funeral por su íntimo amigo y colaborador, anunció que su final estaba próximo. Y a todos sorprendió una de las frases que pronunció, no se sabe si producto del cinismo o del desconcierto. «Franco era providencialista», precisaría años más tarde en TVE el exdirector general de Seguridad, Eduardo Blanco, «y, como él dijo a lo largo de un discurso que "no hay mal que por bien no venga", había que aprovechar para variar, para evolucionar, para hacer alguna modificación en el sistema».

Para que no cupiesen dudas, o acaso para evitar maledicencias, el No+Do volvió a asumir la tarea de aclarar las cosas: «Es virtud del hombre político la de convertir los males en bienes. No en vano reza el adagio popular que "no hay mal que por bien no venga". De aquí la necesidad de reforzar nuestras estructuras políticas y recoger los anhelos de tantos españoles beneméritos que constituyen la solera de nuestro Movimiento».

—Entonces Arias Navarro quiso intentar una reforma política –continuaba Romero–, pero sin alterar los grandes principios que procedían de la Guerra Civil.



ADAPTACIONES

Rollo 2º.- Suprimir la frase de la vieja: "so mamón".

Rollo 6º.- Abreviar en lo posible la escena en la que trata de castrar al mudo.

Rollo 7º.- Igualmente se abreviará la escena del intento de violación de muda por el hermano.

\- - - - - - -

DILIGENCIA.- Vista la película por la Superioridad, las adaptaciones ante citadas, quedan reducidas a las siguientes:

Rollo 7º.- En la secuencia de la violación de la muda, deben suprimirse todos los planos despu's de que él se echa sobre ella, enlazando con el que ella lanza el aparato de radio al aire y la caída de éste en tierra, suprimiendo los siguientes y enlazandon por fín con el momento en que lo encuentra el niño vestido de futbolista, y eliminando los planos en los que él está de pié y se le ve ajustarse los pantalones.

Madrid 17 de abril de 1973

EL SECRETARIO DE LA JUNTA DE ORDENACION Y APRECIACION DE PELICULAS,

Vº.Bº.
EL PRESIDENTE,

Lo que certifico como Secretario de la Junta, con el V.º B.º del Presidente, para los efectos que procedan.

Madrid, 16 de abril de 1973

V.º B.º:
EL PRESIDENTE,

EL SECRETARIO,

Documentos internos de la censura sobre *Habla mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973). En su informe manuscrito, un censor la considera difícil de comprender.

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE ESPECTACULOS

Junta de Ordenación y Apreciación de Películas

COMISION DE ORDENACION DE PELICULAS

Sesión del día 16 de Abril de 1973.

TITULO DE LA PELICULA: Habla mudita

Nacionalidad: Española Versión: española Núm. de rollos 9

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

CALIFICACION: 18 exclusivamente

Especialmente indicada para menores de 14 años

Reposición

Cine-Clubs

Salas Especiales

Salas de Arte y Ensayo

Sesiones Especiales

En el supuesto de películas españolas

Restricciones a la exportación

Exclusión de los beneficios de protección económica según lo dispuesto en el punto 3.° del Art. 2.° de la Orden ministerial de 12-3-71 No

INFORME

Película difícil de calificar por su igualmente difícil de comprender.

La escena de la violación de la hermana (debe suprimirse desde donde el hermano se sube sobre ella y se coloca entre sus piernas.

La calificación de 18 años exclusivamente está condicionada a la supresión de la escena antes apuntada. De no hacerse la desestimo.

Franquista puro, por encima de las familias del régimen, con más alma de policía que de político, Arias –cuya fama de sanguinario durante la guerra le valió el apelativo de «el carnicerito de Málaga»– acababa de hacer gala de la mayor dureza como ministro de Gobernación, pero se dio cuenta de que los cambios resultaban inevitables porque Franco se consumía, mientras España era un horno político. Precisamente el mismo día del atentado contra Carrero se había iniciado en el Tribunal de Orden Público el «proceso 1.001», que sentó en el banquillo de los acusados y condenó a los diez principales dirigentes del sindicato clandestino –pero tan numeroso como influyente– vinculado al PCE, Comisiones Obreras, provocando una oleada de protestas internacionales[10].

—Algunos tendrían buenas intenciones de traer la democracia, pero el régimen en su código genético no llevaba la instauración de la democracia –indicaba Ramón Tamames–. Querían seguir con las Leyes Fundamentales

retocadas, pero con un sistema básicamente autoritario.

Nada más jurar su cargo el 2 enero de 1974, el nuevo presidente del Gobierno –que sería el último de Franco y el primero del rey Juan Carlos– lanzó a los cuatro vientos el denominado «espíritu del 12 de febrero», que preveía desarrollar una falsa vida política mediante «entidades asociativas reconocidas y reguladas», formadas para «comparecer sin tardanza en la vida política nacional». Se iniciaba así otro intento aperturista, al calor de la imposible transformación del régimen, cuando la débil salud del *caudillo* estaba a punto de precipitar su final. Pío Cabanillas –que, entre bastidores, había sido autor principal de la Ley de Prensa de Fraga– reemplazaba a Sánchez Bella al frente del Ministerio de Información, en una clara pérdida de influencia del Opus[11].

(10

75

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE ESPECTACULOS
JUNTA DE ORDENACION Y APRECIACION DE PELICULAS

COMISION DE APRECIACION DE PELICULAS

Sesión del día 6 de Abril de 1974

TITULO DE LA PELICULA: La Prima Angélica

Exclusivamente nacional: Si
Coproducción hispano-
Versión: Núm. de rollos

LARGO METRAJE

INTERES ESPECIAL No Por el apartado del Art. 3.º
Valoración a efectos de subvención puntos.

CORTOMETRAJES

Valoración a efectos de subvención puntos.

Cuota de pantalla (para los cortometrajes o largometrajes de producción oficial) Sencilla / Doble

INFORME

Es un falseamiento de la historia de España lamentable. Y lo peor es que la película es verosímil pero no verdadera. Por ningún apartado merece el interés especial

Nota manuscrita de un censor, calificando a *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973) de «falseamiento de la historia de España lamentable».

Pero el cambio cosmético era una quimera. El Gobierno no tardó en

organizar amplias redadas de sindicalistas y militantes de izquierdas, mientras se le multiplicaban los problemas políticos internos y las situaciones adversas en el exterior. A finales de febrero sufrió un grave enfrentamiento con la Iglesia, cuando condenó al obispo de Bilbao a arresto domiciliario e incluso intentó desterrarlo, por su respaldo al nacionalismo radical vasco[12]. Los idus de marzo trajeron la vergüenza de las ejecuciones del anarquista Salvador Puig Antich[13] y de Heinz Chez, un extraño personaje de origen alemán, ambos acusados de asesinato. Con ellos, el garrote vil se llevó también los sueños políticos de Arias Navarro. Y en abril reventaba la Revolución de los Claveles en Portugal, que ponía fin al *régimen hermano* del salazarismo.

Finalmente, en el verano de 1974, el decrépito cuerpo del *caudillo* entró en crisis. Una tromboflebitis, complicada con hemorragias digestivas, le valió recibir la extremaunción, apartándole de las tareas de gobierno. El príncipe Juan Carlos lo relevó provisionalmente, en un clima de incertidumbre. Y, cuando el dictador reasumió sus funciones, en septiembre, se produjo un brutal atentado de ETA en Madrid, que causó 12 muertos y 80 heridos. Entonces el sector más derechista del régimen forzó una radicalización, con varios cambios ministeriales –entre ellos el de Pío Cabanillas–, que no detendría la espiral de enfrentamiento político entre los sectores *innovadores* e *inmovilistas* del régimen.

Cinco postreros fusilamientos cerrarían el larguísimo ciclo de muerte del franquismo: el 27 de septiembre de 1975, tres miembros del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) –que había hecho su aparición dos años atrás– y dos de ETA político-militar eran pasados por las armas, desoyendo un clamor mundial que pedía clemencia[14]. Y el 1 de octubre Franco tuvo su *fiesta de despedida* con una manifestación de apoyo en la plaza de Oriente, donde repitió por última vez su retahíla de que «todo obedece a una conspiración masónico-izquierdista en la clase política, en contubernio con la subversión comunista-terrorista en lo social».

A pesar de la constante tensión de aquellos años, en determinados momentos se notó que la censura abría la mano e incluso toleraba ciertos apuntes de anticlericalismo, aunque los viejos reflejos católicos volvieran a aparecer con *El exorcista* (*The Exorcist,* 1973, William Friedkin), de la que se cortaron varios planos de la protagonista golpeándose el sexo con un crucifijo. El hecho es que empezaba a cambiar el clima en que, pocos meses

antes, un obtuso funcionario había definido a *Habla mudita* (1973, Manuel Gutiérrez Aragón) como «difícil de calificar por ser igualmente difícil de comprender», mientras que otro obligaba a «suprimir la violación de la hermana desde que el hermano se sube sobre ella y se coloca entre sus piernas». Además, antes del rodaje se exigió reemplazar a un guardia civil por un guarda jurado. Y el dictamen ministerial, fechado el 17 de abril de 1973, ordenó también quitar «la palabra *(sic)* "so mamón" pronunciada por la abuela» y «abreviar la escena en que se trata de castrar al mudo».

En definitiva, el trabajo de los señores de las tijeras reflejaba directamente las contradicciones de la agonía franquista, entre crisis ministeriales e inviables deseos de reforma, en el marco de una eclosión de sindicatos y partidos políticos, con el incremento del terrorismo y la represión. José Luis Dibildos argumentaba que «la censura de los últimos años del franquismo mejoró mucho, pero porque había complejo de culpa. Lo mismo que al principio los censores eran de una prepotencia absoluta, al final parecía que tuvieran complejo de culpa». Jaime Camino se mostraba mucho más contundente: «El tardofranquismo era el tardofranquismo, pero dictaba sentencias de muerte y las ejecutaba. El tardofranquismo también prohibía guiones y películas».

—La censura seguía siendo repugnante –afirmaba Juan Antonio Bardem–, porque incluso en los cines «de arte y ensayo», que eran un gueto cultural para que unos cuantos vieran otro tipo de cine, recuerdo que pasaban *Roma ciudad abierta* y los subtítulos no traducían la escena fundamental de la película desde un punto de vista ideológico, que es el diálogo en la escalera entre Ana Magnani y su marido comunista. O sabías italiano o no te enterabas de nada.

El tan anunciado reformismo de Arias Navarro fue efímero y se desvaneció en sólo nueve meses. Su gran escándalo cinematográfico había sido *La prima Angélica* (1973), que marcó el techo de la tolerancia política. Los informes oficiales la acusaron de presentar un «falseamiento lamentable de la historia de España» como argumento para denegarle la concesión de «interés especial». La extrema derecha se movilizó contra la película: una cabina de proyección fue asaltada, hubo amenazas de bomba en varios cines, se arrojó tinta sobre las pantallas y, en Barcelona, la sala

Balmes sufrió en su fachada un incendio que alcanzó al vestíbulo.

—Todo era porque salía un falangista con el brazo alzado en cabestrillo, herido de guerra –apuntaba Carlos Saura–. Claro, era un chiste, y estábamos seguros de que lo iban a cortar. Pero pasó la censura milagrosamente. Y en Barcelona, en Sevilla, en todas partes, desató un escándalo desmesurado, por una tontería, ¿no?

—Presentamos a censura tres guiones distintos, cada uno más rebajado –admitía Elías Querejeta–. Pero rodamos el guion original. En el Ministerio, a gritos, me decían: «Nos has engañado, nos has engañado». Y yo respondía: «No he engañado nada, ahí está la película, haced lo que queráis con ella». Simplemente no se atrevieron a prohibirla, se pasó en Cannes y tuvo un premio.

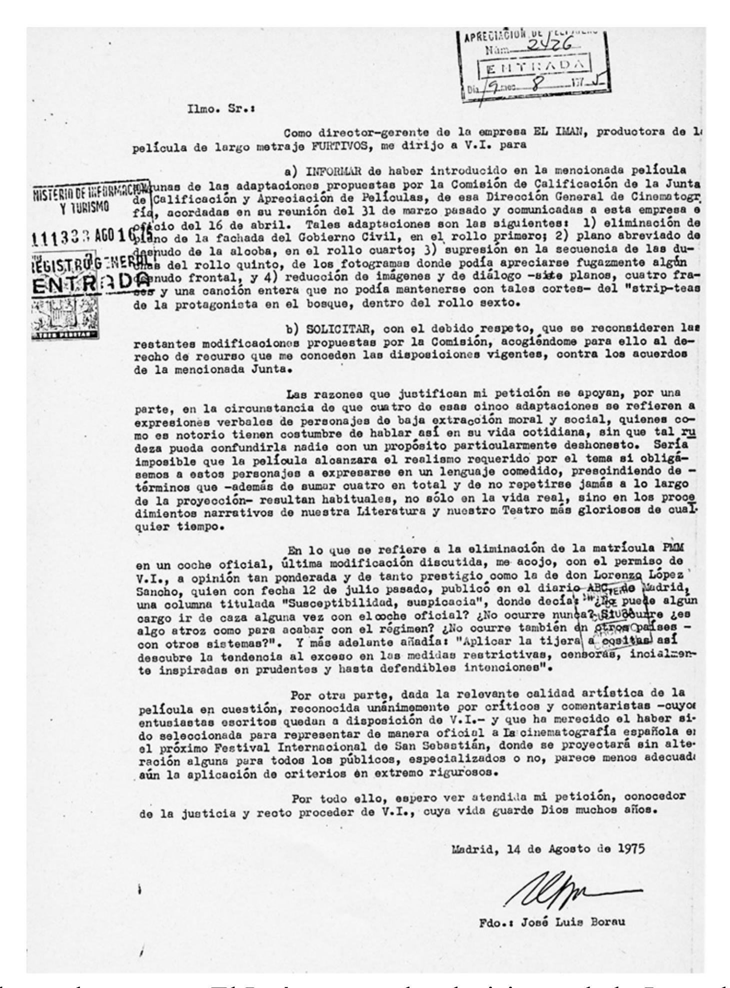
—*La prima Angélica* es un milagro que se pudiera hacer –proseguía Saura–. Hay películas mías que, vistas ahora, te preguntas cómo se pudieron hacer.

Destape en vez de política

En la primavera de 1974, la censura trató de suavizar sus rigores, recurriendo a autorizar más desnudos. Se publicó una lista de casi centenar y medio de películas *problemáticas* y se filtró a la prensa que se adoptaría una «mayor permisividad» con ellas. Finalizando el año, se nombró una nueva Junta de Ordenación Cinematográfica, en la que reaparecieron los uniformes castrenses, y otra comisión de lectura de guiones[15].

El amor del capitán Brando (1974, Jaime de Armiñán) se hizo célebre por los pechos desnudos de Ana Belén, mientras que a los autores de *Tocata y fuga de Lolita* se les indicaba, el 6 mayo de 1974, que cuidaran «de no exagerar el exhibicionismo de Lolita, Ana y Olga». Con *La Regenta* (1974, Gonzalo Suárez), los censores llegaron a juzgar los pensamientos de algunos personajes: un expediente fechado el 16 de diciembre de 1974 indica que «en rollo 7.º ha de suprimirse entera la secuencia de las miradas de complicidad y el esbozo de sonrisas entre el magistral y la criada en la casa del primero, mientras él está leyendo el periódico». A *Furtivos* (1975, José Luis Borau), el prestigio de la Concha de Oro del Festival de San

Sebastián no le valió para lograr que se anulasen varias mutilaciones: el 31 de marzo de 1975 tacharían las frases «mira que eres puta» y «me estás poniendo cachonda»; le cambiaron «cabrón» por «cornudo»; prohibieron que el coche utilizado por el gobernador para ir de caza llevase matrícula del Parque Móvil Militar (PMM), y recortaron «el *striptease* en el bosque, la escena de amor en el suelo y la secuencia de las chicas en la habitación de duchas».



APRECIACIÓN DE PELÍCULAS
Núm. 2426
ENTRADA
Día 19 mes 8 197 5

MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO
111333 AGO 16 75
REGISTRO GENERAL
ENTRADA

Ilmo. Sr.:

Como director-gerente de la empresa EL IMAN, productora de la película de largo metraje FURTIVOS, me dirijo a V.I. para

a) INFORMAR de haber introducido en la mencionada película algunas de las adaptaciones propuestas por la Comisión de Calificación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas, de esa Dirección General de Cinematografía, acordadas en su reunión del 31 de marzo pasado y comunicadas a esta empresa en oficio del 16 de abril. Tales adaptaciones son las siguientes: 1) eliminación de plano de la fachada del Gobierno Civil, en el rollo primero; 2) plano abreviado de desnudo de la alcoba, en el rollo cuarto; 3) supresión en la secuencia de las duchas del rollo quinto, de los fotogramas donde podía apreciarse fugazmente algún desnudo frontal, y 4) reducción de imágenes y de diálogo -siete planos, cuatro frases y una canción entera que no podía mantenerse con tales cortes- del "strip-tease" de la protagonista en el bosque, dentro del rollo sexto.

b) SOLICITAR, con el debido respeto, que se reconsideren las restantes modificaciones propuestas por la Comisión, acogiéndome para ello al derecho de recurso que me conceden las disposiciones vigentes, contra los acuerdos de la mencionada Junta.

Las razones que justifican mi petición se apoyan, por una parte, en la circunstancia de que cuatro de esas cinco adaptaciones se refieren a expresiones verbales de personajes de baja extracción moral y social, quienes como es notorio tienen costumbre de hablar así en su vida cotidiana, sin que tal rudeza pueda confundirla nadie con un propósito particularmente deshonesto. Sería imposible que la película alcanzara el realismo requerido por el tema si obligásemos a estos personajes a expresarse en un lenguaje comedido, prescindiendo de términos que -además de sumar cuatro en total y de no repetirse jamás a lo largo de la proyección- resultan habituales, no sólo en la vida real, sino en los procedimientos narrativos de nuestra Literatura y nuestro Teatro más gloriosos de cualquier tiempo.

En lo que se refiere a la eliminación de la matrícula PMM en un coche oficial, última modificación discutida, me acojo, con el permiso de V.I., a opinión tan ponderada y de tanto prestigio como la de don Lorenzo López Sancho, quien con fecha 12 de julio pasado, publicó en el diario ABC, de Madrid, una columna titulada "Susceptibilidad, suspicacia", donde decía: "¿No puede algún cargo ir de caza alguna vez con el coche oficial? ¿No ocurre nunca? Si ocurre ¿es algo atroz como para acabar con el régimen? ¿No ocurre también en otros países -con otros sistemas?". Y más adelante añadía: "Aplicar la tijera a cositas así descubre la tendencia al exceso en las medidas restrictivas, censoras, inicialmente inspiradas en prudentes y hasta defendibles intenciones".

Por otra parte, dada la relevante calidad artística de la película en cuestión, reconocida unánimemente por críticos y comentaristas -cuyos entusiastas escritos quedan a disposición de V.I.- y que ha merecido el haber sido seleccionada para representar de manera oficial a la cinematografía española en el próximo Festival Internacional de San Sebastián, donde se proyectará sin alteración alguna para todos los públicos, especializados o no, parece menos adecuada aún la aplicación de criterios en extremo rigurosos.

Por todo ello, espero ver atendida mi petición, conocedor de la justicia y recto proceder de V.I., cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 14 de Agosto de 1975

Fdo.: José Luis Borau

Recurso presentado por la empresa El Imán, contra las decisiones de la Junta de Censura sobre la película *Furtivos* (José Luis Borau, 1975).

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA
Subd. Gral. de Ordenación y Empresas Cinematográficas

Junta de Calificación y Apreciación de Películas

COMISION DE CALIFICACION DE PELICULAS

Sesión del día 31 de Marzo de 1975
TITULO DE LA PELICULA: Furtivos
Nacionalidad: Española Versión: original Núm. de rollos 9

CALIFICACION: Desestimada
Especialmente indicada para menores de 14 años
Reposición
Cine-Clubs
Salas Especiales
Salas de Arte y Ensayo
Sesiones Especiales

En el supuesto de películas españolas
Restricciones a la exportación
Exclusión de los beneficios de protección económica según lo dispuesto en el punto 3.° del Art. 2.° de la Orden ministerial de 12-3-71 Sí

ARCHIVO CENTRAL

INFORME

La circunstancia de ser gobernador civil de la Provin-
cia, personaje importante en el desarrollo del fil[m]
y la forma tendenciosa (frivolidad e inhuma-
nidad) con que esté representado, no me per-
mite ya, entrar en más consideraciones respec-
to a la estimación de la película.
Injusto en el nombramiento del herman[o]
de leche a posterior de la comisión de un delit[o]

Informe manuscrito de un miembro de la censura, desestimando la *calificación* de *Furtivos* y negándole la denominada *protección económica*.

El último retoque a los criterios censores se daría en marzo de 1975, con la publicación de unas normas que se resumían en el lema de «Sexo sí, política no» y estarían vigentes hasta el final de la dictadura. Su texto anunciaba que «se permite el desnudo siempre que esté exigido por la unidad general del film, descartándose cuando su intención sea levantar pasiones o incidir en la pornografía». Muy poco después, en *La trastienda* (1975, Jorge Grau) aparecería un desnudo íntegro y frontal de María José Cantudo. Se iniciaba así el famoso *destape*, dejando atrás la estrecha *permisividad* que nos recordaba Míster Belvedere: «El primer culo del que se tiene memoria, visto en una proyección pública en España, fue el de Brigitte Bardot en *En cas de maleur,* de Autant-Lara. El caso de autorizar sólo una teta me parece que afectó a Perla Cristal, en una película de Pedro Lazaga, y fue la primera teta nacional vista en las pantallas».

Furia española (1975, Francesc Betriú) fue el más sonado de los últimos

escándalos provocados por la censura en vida del *generalísimo*. El guion fue prohibido dos veces, luego su director presentó uno para obtener la autorización y, finalmente, rodó otro distinto, lo que provocó la prohibición de la película. Se trataba de una comedia grotesca, cuyo argumento mezclaba como ingredientes una ácida crítica social, con el telón de fondo de un *clásico* de fútbol, sazonada con escenas sexuales, y ofrecía un agrio retrato del *barrio chino* barcelonés. Tras dos años de discusiones[16] y con multitud de cortes, *Furia española* se estrenó el 11 de julio de 1975, pese a la amenaza de bomba en el cine Olympia (Valencia) proferida por un grupo de extrema derecha.

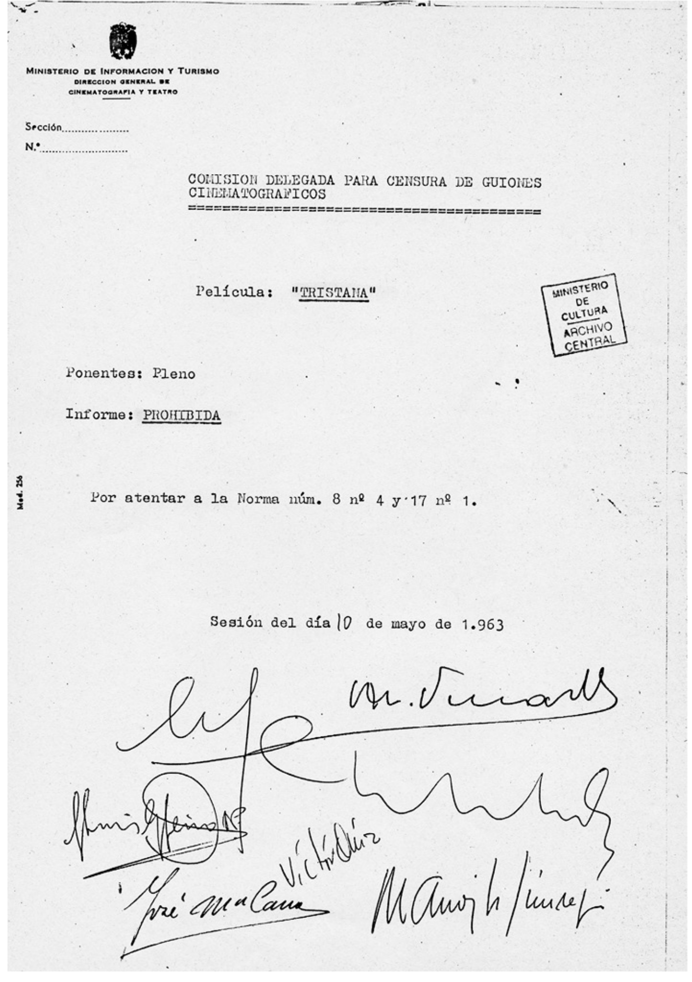
Los años más duros de la posguerra, clavados en la memoria de los espectadores, se convirtieron en asunto recurrente para los guionistas. Y como novedad surgió el tema del maquis, muy escasamente abordado y siempre maltratado durante más de tres décadas. En *Pim, pam, pum… ¡fuego!* (1975, Pedro Olea) se trazaba un retrato de la miseria moral de la década de los cuarenta a través del amor entre una corista y un guerrillero antifranquista. Curiosamente, los tijeretazos que le propinaron –además de «aligerar el coito en el piso desalquilado»– se centraron en el léxico. La lista de tachaduras incluía «joder», «bien jodido, como siempre», «hijo de puta» y una «suavización del diálogo referido a la Guerra Civil». El censor Buenaventura López Ruano justificó quitar «la expresión "jodía guerra" por referirse a la Cruzada Nacional». La película se estrenó dos meses antes del fallecimiento del *caudillo* y fue retirada de las pantallas cuando se produjo el óbito.

El acontecimiento más temido por el franquismo y más esperado por el conjunto de la ciudadanía española se produjo el 20 de noviembre: Franco fallecía como no habría correspondido a su figura histórica, en la cama y con todas sus responsabilidades criminales impunes. Su muerte, con el manto de la Virgen del Pilar sobre las piernas y el brazo incorrupto de santa Teresa en la mesilla, fue una tragicomedia cruel, tal como la recrearía Albert Boadella en *¡Buen viaje, Excelencia!* (2003). Y un sollozante Arias Navarro, que pretendía conmover al país al dar la noticia, provocó risas de alivio desde TVE.

Desde semanas antes, todos los medios de comunicación guardaban un delicado equilibrio al valorar la evolución del *caudillo* enfermo, mientras se agudizaba la crisis del Sáhara con el desafío marroquí de la Marcha Verde.

La agonía se prolongó tanto que circuló un epitafio –atribuido a Jean-Paul Sartre– sentenciando que «ni la muerte lo quería». El control sobre la prensa se extremó, pero no impidió que la revista humorística *Por favor* realizase el más brillante ejercicio de contexto de la historia del periodismo: cuando periódicos y revistas cubrían los kioscos con grandes titulares de «Franco empeora», «Se acerca el final», «Franco agoniza…», su portada se limitó a anunciar *la canción de moda,* reproduciendo este estribillo: «Saca el güisqui, Cheli, para el personal, que vamos a hacer un guateque».

Juan Carlos I estrenó su trono en un ambiente de esperanza. La libertad se anunciaba como algo imparable. Sólo se discutían sus *límites*, para evitar la *ruptura* que propugnaba la izquierda, mientras se fraguaba una negociación histórica entre viejos enemigos. El cambio fue muy rápido. El rey tardó sólo ocho meses en desembarazarse del fardo que suponía Arias Navarro, reemplazándolo por Adolfo Suárez, un joven reformista de escasa experiencia política, procedente de las filas del Movimiento.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE
CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Sección.....................
N.º.........................

COMISION DELEGADA PARA CENSURA DE GUIONES CINEMATOGRAFICOS

Película: "TRISTANA"

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

Ponentes: Pleno

Informe: PROHIBIDA

Mod. 256

Por atentar a la Norma núm. 8 nº 4 y 17 nº 1.

Sesión del día 10 de mayo de 1.963

Acta manuscrita de la prohibición de *Tristana* (Luis Buñuel, 1963).

—El rey Juan Carlos tenía que hacer un *emparentamiento* con las monarquías europeas y traer la democracia –constataba Emilio Romero–. Por eso, enseguida invitaría a Carlos Arias a marcharse y abriría la etapa Suárez, con la Ley de Reforma Política y la convocatoria de elecciones generales.

En tal situación histórica, el tema de la censura cinematográfica resultaba secundario, pese a que su disminución progresiva y su ansiada desaparición fueran cuestiones definitorias para un sistema democrático en ciernes. Aun así, le llegó el turno el 24 de febrero de 1976, cuando la presentación de guiones a consulta previa dejó de ser obligatoria.

—Los directores de cine siempre quisieron que se aboliera, y tenían razón, porque una película son sus imágenes –explicaba Florentino Soria–. En el guion no está toda la película. Pero eso no interesaba a los productores, porque suponía un riesgo económico. Un texto prohibido causaba un gasto mínimo, pero una película acabada y prohibida era una catástrofe.

—El canto del cisne de la censura franquista, ya en el inmediato posfranquismo pero todavía bajo el Gobierno de Arias Navarro, se produjo con mi película *Las largas vacaciones del 36,* que se rodó cuando Franco se estaba muriendo –planteaba Jaime Camino–. Nos prohibieron que se viera la bandera republicana. Y, sobre todo, la famosa carga final de la caballería mora. Eso estuvo prohibido hasta el último momento.

—Había una secuencia en *La petición*[17] donde Ana Belén hacía el amor con Emilio Gutiérrez Caba –nos contaba Pilar Miró–. Marciano de la Fuente, que era el director general de Cine, me decía que él la tenía en la moviola y sabía perfectamente cómo era. Y que había que cortarla porque a Emilio Gutiérrez Caba se le veía el «hermano pequeño». Yo entonces tardé algunos segundos en imaginar a qué se refería.

El proceso de transición de la dictadura a la democracia avanzaba vacilante, quemando etapas y derribando los obstáculos internos que el régimen dejó como parte de su venenosa herencia.

—El proyecto de los reformistas no preveía la legalización del Partido Comunista –constataba Santiago Carrillo–. Había una frontera, que era el Partido Socialista, y más allá no se pensaba en legalizar a otras fuerzas políticas, incluido el PCE. Pero era inconcebible un intento de democratización del que se excluyera a los comunistas, por el papel hegemónico que habían desempeñado en la lucha antifranquista.

Paradójicamente fue un grupo fascista quien creó las condiciones políticas, en un marco dramático, para que Suárez sacase al PCE de su larga clandestinidad. El asesinato a tiros de cinco integrantes de un despacho laboralista en Madrid[18] y la serenidad demostrada por decenas de miles de comunistas que se echaron a las calles para asegurar el orden en el entierro de sus camaradas, resultaron determinantes. Dos años más tarde, Bardem lo narraría en *Siete días de enero* (1979).

«La legalización del Partido Comunista, el 9 de abril de 1977, fue el último golpe que abrió definitivamente el túnel político e hizo que se viera la luz», insistía Ramón Tamames. Y Fraga Iribarne remachaba que «se hizo lo que había que hacer. No se improvisó, aunque quizá se diera la sensación de hacerlo, sino que se llevaba hablando de ello varios meses. Y Adolfo Suárez aprovechó la Semana Santa para hacer el reconocimiento del PCE sin previo aviso. Hubo diversidad de opiniones sobre el momento y la oportunidad. Pero lo cierto es que era algo inevitable y que funcionó».

Aquel Sábado Santo quedaron atrás cuarenta años de oprobio, tumbas anónimas, cárceles, exilios y represión. Durante la llamada Transición todos colaboraron para superar el pasado y recuperar las libertades. Pero en la historia de España –y en cada historia particular– quedarían las huellas indelebles de un dolor imposible de olvidar.

—Cuando recibí la noticia, pasó por mi mente la cantidad de compañeros que perdieron su vida en los campos de concentración, en las cárceles, que fueron miles y miles durante cuarenta años –me confesaba emocionado Marcos Ana–. Porque he sido testigo excepcional de todo aquello, ya que he despedido a miles, no a cientos, sino a miles de hermanos míos que iban a ser fusilados con las últimas estrellas de la madrugada. Y en ese momento era muy difícil no recordar a los que no tuvieron la fortuna de ver que se abría una esperanza de libertad y de democracia.

La sensación mayoritaria fue que la libertad se consumaba. Por tanto, la censura dejaba de tener sentido, aunque formalmente se mantuviera su aparataje oficial. Como nos decía Vicente Aranda, «la censura tenía los pies rotos. Ya era un ídolo destrozado. Tanto que entonces se nos censuró un plano pero no hicimos caso. Lo presentamos sin cortar y dijimos que pase lo que tenga que pasar. Y no pasó nada».

—Al final, la censura desaparece por un decreto ley de abril de 1977, aunque, de forma efectiva, cuando se disuelven las Juntas de Censura es a partir de la promulgación de la Constitución, en diciembre de 1978, ya que su artículo 20.2 prohíbe cualquier tipo de censura previa –aclaraba Teodoro González Ballesteros–.

La decepción después de la censura

El final de la censura no supuso, sin embargo, la seguridad de rodar con libertad. En algunos casos, los cineastas se toparon con dificultades tan graves como imprevisibles. Paradigmático sería el caso de *El crimen de Cuenca* (1979, Pilar Miró), primera película prohibida en democracia –por una escena de torturas de la Guardia Civil a un detenido–, que se convirtió durante largos meses en una pesadilla kafkiana para sus autores.

—Me parece que fue un teniente coronel quien me dijo que, como consecuencia de haber cometido injurias contra el Cuerpo de la Guardia Civil, estaba procesada en espera de un consejo de guerra donde se me pedían hasta seis años de prisión militar –nos confirmó la directora–. ¿La solución cuál fue? Pues que los partidos de izquierda propusieron en el Congreso un cambio de legislación, para que los presuntos delitos de civiles contra militares correspondieran a la jurisdicción ordinaria en vez de a tribunales castrenses. Fui a declarar ante el juez que me tocó y, después del primer interrogatorio, sobreseyó la causa.

Otro escándalo político fue causado por el documental *Rocío* (1980, Fernando Ruiz de Vergara), que abordaba la sangrienta represión franquista durante la Guerra Civil en la localidad andaluza de Almonte, que se saldó con un centenar de asesinatos. La película, que recogía un testimonio acusatorio contra el supuesto instigador de la matanza, fue secuestrada

judicialmente y tardó cinco años en volver a exhibirse, tras sufrir una mutilación importante[19].

Mediada la década de los setenta decayó el filón del *spaghetti western*, que se había iniciado diez años antes en Italia, donde alcanzó su mayor brillantez con Sergio Leone. Favorecido por el sol y los parajes desérticos, nuestro país sirvió de escenario natural a incontables películas de un género al que se empezó a denominar despectivamente *paella western* e incluso *chorizo western*. El desierto de Tabernas (Almería) ofrecía un paisaje de lo más adecuado y cerca de Colmenar Viejo (Madrid) se construyó el decorado permanente de «Golden City». Más allá de la violencia de algunas escenas, ninguna de aquellas imitaciones del género norteamericano por excelencia tuvo problemas mayores con la censura. Al mismo tiempo empezó a extinguirse el negocio del llamado *fantaterror*, que triunfó en las taquillas a base de sangre y sexo, recurriendo habitualmente a las *dobles versiones*.

Restablecida la democracia, Luis García Berlanga devolvería a la pantalla el sentido de la burla social –a partir de unos espléndidos guiones escritos con Rafael Azcona– mediante la saga de los marqueses de Leguineche. En su «trilogía nacional»[20] volcó todos los elementos que se había visto obligado a reprimir a lo largo de su carrera: desde las cacerías de una oligarquía trasnochada, que fueron pasatiempo y lugar de encuentros políticos del *generalísimo*, hasta las peregrinaciones milagreras a Lourdes, con el fondo de la decadencia económica y moral de las clases privilegiadas por el franquismo. Incluso abordaría la Guerra Civil con ternura y humor *berlanguianos* en *La vaquilla* (1985).

Pero el cine español no desarrollaría un sentido crítico, como cabía esperar tras salir de la olla a presión donde el régimen lo había mantenido. «Creo que las gentes de mi generación cometimos un error de óptica política», asumía Bardem, «porque pensábamos, yo el primero, que, una vez que desapareciese la censura y accediéramos a la libertad, nuestro cine iba a brotar de modo esplendoroso, como el cine italiano a la caída del fascismo. Pero el error de óptica política es que en Italia sí se produjo una ruptura con el régimen anterior. Quiero decir que se arrastró la estatua de Mussolini por las calles. Y aquí no».

«El público prefirió ver lo que tantos años le habían vedado, que eran las señoritas estupendas, en lugar de las historias que nosotros queríamos

contar, todavía con un resto de preocupación al inventarlas», consideraba José María Forqué. Fernando Méndez Leite matizaba que, «al desaparecer la censura en la época de la Transición y las primeras elecciones generales, empieza a surgir un cine crítico. Pero básicamente se produce un auge del cine comercial, del cine de destape, del cine erótico; en fin, del cine más zafio». Y Bardem denunciaba con ironía: «Tú has visto, Vicente, que los más conspicuos franquistas han acabado realizando películas eróticas que, de verdad... uno se puede sonrojar por lo que han hecho».

El cine de contenidos sociales o directamente políticos fue minoritario, durante la Transición y sobre todo después, en una industria del espectáculo centrada en el negocio que aseguraban las películas de reducido presupuesto y reclamo fácil, entre risas y desnudos. Aun así, también se produjo un puñado de cintas *serias* muy apreciadas por la crítica, varias con relatos de la Guerra Civil en las antípodas del *cine de cruzada* de treinta años antes. Todavía en 1975 se estrenó *Jo, papá,* tragicomedia en la que Jaime de Armiñán describía la nostalgia de un hombre anclado en los tiempos de la contienda. Dos años más tarde, *La guerra de papá* (1977, Antonio Mercero) ofreció un relato blanco y sentimental de las relaciones entre vencedores y vencidos, basado en un texto de Delibes. Y *Soldados* (1977, Alfonso Ungría) reflejó el desánimo de quienes padecieron las consecuencias bélicas. Aunque en clave más amable, *Asignatura pendiente* (1977, José Luis Garci) propuso una revisión del franquismo sociológico más inmediato. La trama de *Sonámbulos* (1978, Manuel Gutiérrez Aragón) presentaba la lucha de dos mujeres contra las penas de muerte en el Proceso de Burgos. El tema del maquis apareció de nuevo en *El corazón del bosque* (1979), también de Gutiérrez Aragón, y en *Los días del pasado* (1978, Mario Camus). Entre la historia y la política estuvieron *La ciudad quemada* (1976, Antoni Ribas) y *Companys, proceso a Cataluña* (1979, José María Forn). Y Juan Antonio Bardem trazó un retrato irónico de la sociedad del momento en *El puente* (1977) –una *road movie* protagonizada por un Alfredo Landa alejado del *landismo*–, antes de narrar el último crimen fascista en la mencionada *Siete días de enero.* El único escándalo lo causó *Camada negra* (1977, Gutiérrez Aragón), al describir la actuación de un grupo falangista, cuando eran frecuentes los ataques ultraderechistas a actos culturales y librerías. La concesión del permiso de exhibición se retrasó varios meses. Y el madrileño cine Luchana, donde se

exhibía, recibió un aviso de bomba, siendo más tarde atacado con un cóctel molotov.

La transexualidad dejó de ser un tabú y, en *Cambio de sexo* (1977), Vicente Aranda la abordó de modo explícito por vez primera en nuestro cine. Y el planteamiento de la homosexualidad se empezó a normalizar, superados los anteriores tratamientos caricaturescos. No obstante, Eloy de la Iglesia se encontró con numerosas cortapisas en *Los placeres ocultos* (1977), que permaneció *inmovilizada* varios meses antes de ser exhibida. Mejor suerte correría un año después con *El diputado,* sobre la extorsión ultraderechista a un parlamentario de izquierdas por su naturaleza homosexual. Y *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978, Pedro Olea), ambientada en la dictadura de Primo de Rivera, contaba los amores difíciles entre un abogado de la burguesía catalana de doble vida y un anarquista.

—¿Cómo quedó el cine español a partir de 1978, tras la desaparición de la censura? –se preguntaba Teodoro González Ballesteros–. Siguió habiendo un determinado control por parte del Gobierno, ya fuera por medio de la comisión de valoración, encargada de decidir en qué cines se podía exhibir una película, ya por las subvenciones determinantes de qué guiones serían rodados.

«Yo lo que tengo claro es que hoy en día también existe censura», refrendaba Jaime Camino. «Hay una autocensura clara. Y me gustaría saber qué pasaría si se tocasen ciertos temas y, encima, se pretendiera obtener una subvención o una ayuda previa para realizar la película». El cínico Juan Miguel Lamet, que simultaneó la producción cinematográfica con su pertenencia a la Junta de Censura, opinaba sin recato que «en la década de los sesenta se hacían películas de peor manufactura, pero su contenido, sus historias, eran mucho más valientes, mucho más interesantes, mucho más batalladoras. Y ahora se hacen películas con una manufactura mucho mejor, pero con un contenido más endeble, que no llegan a interesar a los espectadores».

Bardem subrayaba que «más insalvable que la censura política es la censura financiera, trabajando en una economía liberal donde el mercado es el dios sacrosanto. Y eso es muy difícil de saltar. Haces las películas que te permiten que hagas los que dan el dinero para hacerlas». Y, según Domènec

Font, «quienes realmente practican la censura ya no son el padre jesuita de turno ni el falangista de turno, sino la distribuidora americana de turno, que se niega a aceptar en sus catálogos una película española». En definitiva, lo exponía César Fernández Ardavín: «Hay una censura efectiva que nunca hemos considerado los profesionales del cine y que muchas veces ha sido más importante que la censura oficial, y ha sido la censura de los distribuidores y de los productores».

En los primeros años noventa, Juan Antonio Bardem –hablando largamente, más allá del cine y la censura– me expresó, con innegable pesimismo, su impresión sobre lo que a su parecer había significado la ansiada llegada de la democracia: «Lo triste es que la sociedad civil española en los últimos 60 años ha avanzado muy poco. Aparte del sueño profundo de los 40 años, y de otros 20 años donde ha habido una liberalización muy lenta, una transición tan lenta... Y los 10 últimos años, que muestran una situación mucho más viciada y corrompida y perversa en todo el país».

---

[1] El caso Matesa se conoció el 23 de julio de 1969, por denuncia de la Dirección General de Aduanas. La sociedad Maquinaria Textil del Norte S. A. falsificó sus cifras de negocio para cobrar una cantidad millonaria por créditos a la exportación, dejando una deuda de 10.000 millones en el Banco de Crédito Industrial.

[2] El 29 de octubre de 1969, Franco remodeló el Gobierno, cambiando a dos terceras partes de sus integrantes.

[3] Fueron asesinados un guardia civil el 7 de junio y el jefe de la Brigada de Investigación Social de San Sebastián, Melitón Manzanas, el 2 de agosto.

[4] Alfredo Sánchez Bella, miembro del Opus Dei, había pertenecido a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y ocupado puestos tan significativos como la Secretaría General de Pax Romana (Organización Internacional de Universitarios Católicos) y la Presidencia de las Juventudes Diocesanas de Acción Católica.

[5] Al año siguiente se prohibió el guion de Berlanga y Azcona titulado *A mi querida mamá en el día de su santo,* en el que más tarde se basaría la producción italiana *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno* (1974, Luciano Salce).

[6] *No desearás al vecino del quinto* multiplicó en taquilla por diez su presupuesto de rodaje, recaudando más de 175.000.000 de pesetas, cifra que la convirtió en la película más vista de la historia del cine español hasta entonces.

[7] *Morte a Venezia,* 1971, Luchino Visconti.

[8] Blanca Álvarez (1931-2000) fue uno de los rostros más populares de TVE durante sus primeros años. Trabajó como presentadora entre 1958 y 1970 y fue vocal de la Junta de Censura.

[9] Sánchez Bella fue relevado por Fernando de Liñán y Zofío, que no dejaría impronta alguna al frente del cine.

[10] Detenidos y encarcelados el 24 de junio de 1972, fueron condenados a las penas más duras previstas: Marcelino Camacho y Eduardo Saborido, a 20 años; Nicolás Sartorius y Francisco García

Salve, a 19; Juan Muñiz Zapico, a 18; Fernando Soto Martín, a 17, y Pedro Santiesteban, Miguel Zamora, Luis Fernández y Francisco Acosta, a 12. El Tribunal Supremo rebajó considerablemente las penas. Finalmente, los «diez de Carabanchel» fueron indultados por Juan Carlos I el 25 de noviembre de 1974.

[11] Bajo su mandato, el historiador Ricardo de la Cierva se ocupó del cine desde la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

[12] Monseñor Antonio Añoveros, en una homilía fechada el 24 de febrero de 1974, defendió el derecho del pueblo vasco a «una organización sociopolítica» que reconociera su libertad. El obispo se negó al destierro, respaldado por el Vaticano, y permaneció en su sede apostólica más de cuatro años y medio.

[13] Ejecutado en la cárcel Modelo de Barcelona el 2 de marzo de 1974.

[14] Fueron juzgados por un tribunal militar tres integrantes de ETA y ocho del FRAP, entre estos dos mujeres embarazadas. La presión internacional y las fuertes protestas internas forzaron a Franco a otorgar seis medidas de gracia.

[15] La nueva Junta constaba de 16 miembros: dos sacerdotes dominicos, tres militares, un policía y un guardia civil, junto con representantes del Ministerio de Educación, la Delegación Nacional de Juventud y la Sección Femenina; los demás integrantes eran un economista, una ama de casa, un administrativo, una locutora de TVE, además de un director y un crítico cinematográficos. Como censores encargados de la lectura de guiones figuraban el propio presidente de la Junta y tres magistrados, de los tribunales de Trabajo, Orden Público y Peligrosidad Social.

[16] 33 críticos cinematográficos de Madrid y Barcelona firmaron una carta-manifiesto en contra de su prohibición.

[17] 1976, Pilar Miró.

[18] La noche del 24 de enero de 1977, un comando ultraderechista entró en el despacho de abogados laboralistas del número 55 de la calle Atocha, disparando contra sus integrantes, miembros de Comisiones Obreras y del PCE. Fueron asesinados Enrique Valdelvira Ibáñez, Luis Javier Benavides Orgaz, Francisco Javier Sauquillo, Serafín Holgado y Ángel Rodríguez Leal. Quedaron heridos de gravedad Miguel Sarabia Gil, Alejandro Ruiz-Huerta Carbonell, Luis Ramos Pardo y Lola González Ruiz.

[19] Rodado entre 1976 y 1978, fue estrenado en 1980. En juicio celebrado en junio de 1982 en la Audiencia Provincial de Sevilla, Ruiz de Vergara fue condenado a dos meses de arresto y multa de 50.000 pesetas por delito de injurias graves, que también supuso una indemnización de diez millones de pesetas. La sentencia fue ratificada por el Tribunal Supremo. El documental se repuso en 1985, sustituyendo las escenas cortadas por un rótulo informativo de que las imágenes habían sido limitadas por efecto del fallo judicial.

[20] *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982).

CAPÍTULO 12

Nuestros *ángeles guardianes*

Quiénes y cómo fueron los censores del franquismo

Los espectadores nunca conocimos la identidad de aquellos *ángeles guardianes* que nos libraban de pecar viendo y oyendo *inmoralidades* en las salas de proyección, y vigilaban para que ningún mensaje político turbase mínimamente *la paz de los cementerios* impuesta por el franquismo. Pero las gentes del cine sabían quiénes eran. A muchos los conocían personalmente porque en ocasiones tenían que hablar con ellos, o al menos sabían sus nombres porque los directores generales les enseñaban los informes que habían firmado, justificando sus cortes o prohibiciones. No se trataba de seres misteriosos, aunque ocultasen sus identidades como policías secretos del alma que eran, sino de personajes vulgares y aburridos, funcionarios o especialistas en cualquier cosa. Entre ellos hubo célebres periodistas falangistas, como Pedro Mourlane Michelena; escritores de segundo orden, como Sebastián Bautista de la Torre; guionistas y directores escénicos, como Víctor Aúz; gentes de la industria del espectáculo, como Juan Miguel Lamet; críticos que daban lecciones de cine en sus artículos y de moralidad en las salas de la Junta de Censura, como Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa, Pascual Cebollada o Marcelo Arroita Jáuregui, cuya cinefilia le llevó a trabajar como actor secundario con Pedro Lazaga y Jesús Franco. Pero, sobre todo, una numerosa tropa de sacerdotes. Se hablaba mucho, aunque siempre en voz baja, de las supuestas diferencias entre dominicos y jesuitas, y sobre los criterios restrictivos del padre Benito o sus colegas, los curas Vaca y Garau, etcétera. Pero los vocales eclesiásticos más nombrados por su cerrazón fueron Fermín del Amo y fray Mauricio de Begoña, junto con el delegado episcopal Juan Fernández.

—En la Junta de Censura había representantes de la Iglesia y del Ministerio de la Gobernación, designados oficialmente –nos contó Florentino Soria–. Nosotros pusimos el acento en nombrar a algunos más progresistas. Por ejemplo, a Juan Miguel Lamet, que me parece que no llegó a prohibir ni una sola película, o a Víctor Aúz.

También Alberto Reig manejaba copiosa información sobre las interioridades de la censura y los intereses particulares de cada uno de sus integrantes. Él nos confesó que «don Pedro Mourlane Michelena, el pobre, se adormilaba más de una vez. A veces se dormía en una película y se despertaba en otra. Y entonces no coordinaba, claro, no tenía nada que ver

la película en que se había dormido con la otra en que se había despertado. También puedo citar el nombre de Mariano de Aranas, al cual las cosas del sexo se la traían al pairo, pero en cuanto había una película, digamos inglesa, sobre la guerra en el mar en el siglo XVI o XVII, y aparecía una bandera roja y amarilla, saltaba como un león y decía que aquello prohibido; y que a los ingleses había que llamarlos piratas o poco menos. Paco Ortiz era el censor que se ocupaba fundamentalmente de las escenas eróticas, no por nombramiento sino de hecho. Y yo no sé... cobrar no sé si cobraba, lo desconozco por completo y, por lo tanto, no puedo afirmarlo ni negarlo. Pero sí sé que más de un importador, más de una empresa distribuidora, pedía por favor su consejo previo para no presentar la película a censura *en crudo*. Se ponían en contacto con el amigo Paco, que les indicaba "hombre, quitad esto, quitad lo otro". Y entonces la película iba más suave, y tenía muchas más probabilidades de pasar la censura y ser exhibida».

Carlos Saura recordaba: «El censor máximo de entonces se llamaba Ortiz Muñoz, un hombre muy delgado, enjuto, pero con una cara muy bonita, ¿no? Era feroz, realmente era la espada de la moral española. Y un día me dijo: "Mira, Carlos, ven; te quiero mucho, tienes talento, eres un chico muy simpático, pero ven para que veas lo que pasa". Y me metió en una sala oscura, negra, que, bueno, no sé... donde había una moviola. Este hombre se dedicaba a coleccionar todos los cortes que daban a las películas americanas y españolas, empalmándolos unos con otros. Realmente era una especie de *voyeur*, ¿verdad? Era un tipo interesante desde el punto de vista patológico».

«En una ocasión estábamos Azcona y yo esperando a ser recibidos por uno de los jefes de la censura, cuando vimos salir de su reunión a todos los miembros de la Junta, que debían ser diez o doce, y nos faltó poco para estallar en una carcajada», nos decía burlonamente Jaime Camino. «Porque era la gente más... empezando por su retrato robot físico. Vamos, que tenían cara de censor, gris, más bien pálida, macilenta y con expresión de pocos amigos».

«Es mentira, la imagen del censor terrible con unas tijeras cortando todo, babeando, amarillo, con los dientes afilados, eso no era así», desmentía Adolfo Marsillach, con ironía. «Se trataba de gente encantadora, verdaderamente encantadora. Había una familia numerosa de censores que

eran los Ortiz y estaban en el teatro, estaban en el cine, estaban en la televisión. Entonces uno iba al Ministerio de Información y Turismo a hablar con uno de esos innumerables Ortiz, o a sus domicilios, a negociar. Me acuerdo de que yo era asiduo a la casa del Ortiz de televisión. Tenía muchos hijos, cosa respetable desde luego y en aquel momento premiada. Le ponían muchas inyecciones, no sé por qué. O sea, que yo siempre recuerdo a ese Ortiz con el trasero al aire y un ATS poniéndole inyecciones ante el clamor de sus hijos, que no se sabía si les parecía que estaba muy bien que le pusieran inyecciones a su padre, o si se quejaban y pensaban que no era un individuo afecto al régimen el que ponía inyecciones en el culo de su padre».

«Fuimos al Ministerio para hablar con un tal Timmermann y le dijimos “Bueno, es que no se puede hacer nada en este país”», proseguía Saura. «Entonces abrió un cajón de su mesa y sacó una pistola. La puso encima de la mesa y dijo: “A mí me da igual, si queréis hacer esta película podemos ir otra vez a la calle a pegar tiros”».

«Arroita Jáuregui intervenía con muy mala intención y, cuando vio *Marta,* quiso cargarse toda la película –aseguraba José Antonio Nieves Conde–. Y, además, me lo dijo él en persona, previamente, cuando entró al retrete a hacer pipí y nos encontramos. Entonces le dije: “¿Qué pasa?, ¿os estáis metiendo con la película?”. “Yo me la voy a cargar”, fue lo que me dijo haciendo pipí. O sea, muy neorrealista todo».

«Uno de los personajes más cínicos fue Bautista de la Torre, al que mucha gente llamaba *Flautista* de la Torre», sentenciaba José María Forn. «A mí me destrozó la vida. En un momento determinado, mi carrera se trunca a partir de lo que ocurre en la censura con mi película *La respuesta.* Pues bueno, cuando ese hombre cesó como censor, me mandó una carta, que debo tener por ahí guardada, en la que se despedía muy amablemente por “toda la relación que hemos tenido”. Imagínate tú. Y además se ponía a mi servicio para lo que yo pudiera desear de él en asesoramiento de guiones. Este es uno de los casos de mayor cinismo que recuerdo».

LAS MOTIVACIONES DE LOS *ÁNGELES*

«Los censores más cultos se transformaron en demócratas», apuntaba Muñoz Suay. «Me refiero a esos que fueron miembros de la Junta, como

Pascual Cebollada, etcétera, y se han olvidado, ellos o los demás, de que en una época fueron censores, y además los censores más inteligentes, porque sabían perfectamente por dónde iban».

Juan Antonio Bardem nos expuso uno de esos casos de hipocresía: «A Miguel Lamet habría que hacerle el favor de pensar que su etapa como censor se debió a un error de juventud. Ahora el señor Lamet es militante del PSOE y debe ver con horror ese pasado suyo». Pilar Miró añadía sobre aquel señor de *izquierdas y tijeras* que después, durante un Gobierno socialista, ocupó la Dirección General de Cine: «Realmente no puedo comprender cómo una persona que ha ejercido la censura pueda desempeñar un cargo público. Me parece muy difícil que exista alguien con un espíritu tan puro que haya sido capaz de transigir formando parte de la censura, y luego haber evolucionado hasta trabajar dentro de un partido de izquierdas. Ese cambio está bien en un ciudadano sin responsabilidades políticas. Pero, cuando se ha ejercido de censor, es muy difícil que no se siga llevando un censor dentro».

¿Qué intereses personales impulsaron a muchos hombres y mujeres a ejercer como segunda ocupación el odioso y denostado oficio de censores, cuando tenían puestos relevantes y bien remunerados en sus profesiones? La primera y más común explicación está en la mezcla de un ingreso extra y la cercanía al poder, pero no basta para justificar que se manchasen las manos con el uso de lápices rojos y tijeras. ¿Sería acaso una cuestión vocacional o de coherencia con sus propias creencias religiosas y convicciones políticas?

«En la Comisión de Censura hubo gente relativamente ilustre, con una educación relevante», señalaba Román Gubern. «Supongo que en su fuero interno, en algún rincón de su conciencia, sabían que estaban cometiendo una canallada. Pero pensaban “bueno, esto es un sobresueldo”».

Alberto Reig lo admitía con sinceridad: «Arias Salgado me dijo: “Alberto, te voy a nombrar, puesto que hay una vacante, miembro de la Comisión Superior de Censura”. Yo dije: “No, por Dios, Gabriel, no; si soy enemigo de la censura, como tú sabes muy bien”. “Bueno, chico, tú vas allá, asistes o no asistes, y nada. Tú eres casado y con hijos, así que ganar un sueldecito adicional no te vendrá mal”. Y dije: “Bueno, pues muy bien”, y fui a la Comisión de Censura». Blanca Álvarez también nos reconoció el móvil económico, pero le sumó un *plus cultural:* «Un día le pregunté a Juan José

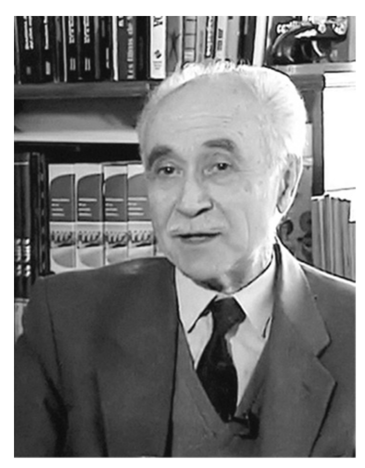
Rosón, que entonces era secretario general de TVE, si sabía de algún sitio donde yo pudiera trabajar por las tardes cuando terminara mi horario en televisión, y me dijo: "Mira, en el Ministerio están buscando gente con ideas nuevas y que les guste mucho el cine, para formar parte de la Junta de Clasificación. Así que pensé, bueno, por lo menos voy a tener la suerte de ver películas. O sea, que para mí, fundamentalmente, el atractivo de aquello era ver películas en versión original, todas las películas que se presentaran».



Llegada la democracia, el censor franquista Pedro Miguel Lamet se afilió al PSOE y ocupó la Dirección General de Cine.



Alberto Reig, director del No+Do y miembro destacado de la Junta de Censura.



El funcionario y crítico cinematográfico Pascual Cebollada fue uno de los más destacados miembros de la censura franquista, que luego pretendieron olvidar aquella etapa de sus carreras.

Según Florentino Soria, «los censores cobraban muy poco. No sé si eran cien pesetas o algo así por rollo de película; y solían ver dos largometrajes cada tarde». No es que aquello fuese una fortuna, pero sí una cantidad apreciable a cambio de estar sentado en una sala de proyección y redactar un informe manuscrito de escasas líneas; una tarea innoble pero cómoda y discreta. Incluso algunos arguyeron sentirse profesionalmente *obligados* a realizarla, como Pascual Cebollada: «El ministro me dijo: "García Escudero te va a llamar para eso de la censura". Había otra razón para que yo aceptara, porque era funcionario, así que, o me rebelaba, o tenía que ir a la Comisión de Censura. Allí las reuniones eran muy sencillas. Te daban un impreso para rellenar, se proyectaba la película y después se justificaba el voto. Además, se concedía un derecho de audiencia y defensa a los directores, en contra de los dictámenes de la Junta».

«Los censores nunca creyeron en su función, pero la desempeñaban», precisaba Forn. «Y casi siempre remitían su responsabilidad a la Junta. Tú te enterabas de que uno había votado prohibir, pero, cuando te recibía, te contaba que la decisión había sido de la Junta, como queriendo decir "yo en todo caso a usted le comprendo y puedo estar de acuerdo con usted, pero la Junta dice que no"».

«Uno se quedaba asombrado de su conformación mental, de su visión del mundo, de lo que tenían dentro de la cabeza… que no era más que los principios generales del Movimiento y, como mucho, el catecismo de Ripalda», subrayaba Bardem. Y Muñoz Suay remachaba: «Ser censor es ser inquisidor. Lo que pasa es que ya no nos quemaban como a los herejes.

Pero en el fondo era tan terrible como hace tres o cuatro siglos en la historia de España».

Basilio Martín Patino los definía con palabras duras: «Los censores eran seres siniestros, siniestros en toda extensión de la palabra, hombres y mujeres, donde uno era juez de Orden Público y había militares, dominicos extraños que no sé de dónde salían, miembros de Acción Católica y del Opus, junto a señoritas de la Sección Femenina, que no eran las peores, ya que con ellas tuve algún acceso... Formaban un mundo con el que no cabía lenguaje posible. Yo creo que se debería de haber conservado a algunos en una especie de reserva para ver el *Homo censor*».

José María Forqué los caracterizaba con mayor piedad, considerando que «estaban todos muy reprimidos, porque sólo se puede ser censor siendo un reprimido». Y Jaime Camino especulaba con que muchas veces «el censor tenía miedo, ya que entonces la gente tenía mucho miedo a meter la pata. Es decir, que este tipo de chupatintas iba con mucho cuidado. Los censores tenían miedo. Te lo creaban a ti, pero también lo tenían ellos».

Sin duda pesaba en su ánimo el temor de resultar sospechosos, si no por demócratas, sí por *blandos*, o hasta por empatizar con los enemigos que trataban de socavar la moral del régimen. Pero también hubo en sus filas quienes se sentían orgullosos de su cometido, e incluso alardeaban de que sus juicios contribuían a mejorar las obras que censuraban, ya fuera directamente a través de las tijeras, ya fuera *estimulando* indirectamente a los cineastas. Pascual Cebollada nos lo manifestó con el mayor descaro: «Muchos críticos siempre nos hemos dicho, "qué lástima, he ahí una secuencia completamente inútil y estúpida". Y si la censura la cortaba, uno se alegraba porque la película mejoraba. Era muy gracioso, porque algunos directores decían que en la Junta se rehacía el montaje de sus películas. Naturalmente que eso era desvirtuar su intención, pero a veces el director no se daba cuenta de que su obra ganaba. Por ejemplo, las mejores películas de Berlanga y de Bardem se hicieron en los años de la censura. Pero ellos se consideraban un poco *dominantes* de la censura y se complacían en buscarle las vueltas, lo que agilizaba mucho su inteligencia creadora».

Bardem lo refutaba de forma tajante: «Hay que terminar con el simplismo ese que muchos te dicen "la censura los ayudó a ustedes a desarrollar su ingenio para burlarla". Oiga, usted, por favor, yo quiero desarrollar mi ingenio de otra manera, no burlando a la censura. Porque, además, a la

censura no la burlabas nunca».

Daño permanente y humillación inolvidable

Lo indiscutible, por evidente, es el profundo daño que los *ángeles guardianes* del franquismo causaron a nuestro cine, condicionando gravemente sus rumbos y sometiendo a sus creadores a una permanente humillación. Las tijeras de la intolerancia los mantuvieron amordazados, en defensa del rígido modelo social establecido. En el mejor de los casos, las producciones cinematográficas se vieron obligadas a un estricto autocontrol, desde el guion hasta las copias de exhibición. Las películas quedaban alteradas, deformadas y mutiladas. Pero lo peor es que muchas ni siquiera llegaron a ser rodadas, prohibida su realización desde la presentación del proyecto inicial.

Como nos contaba Francisco Rovira Beleta, «siempre estábamos pensando en la censura; siempre rodábamos ya preocupados de que aquello que hacíamos no lo cortaran». A lo que Vicente Aranda sumaba un ejemplo: «Bastó un solo corte para trasformar y cambiar el sentido de *El brillante porvenir.* Era el último plano y, por la especial estructura narrativa que queríamos dar a la película, en él se ofrecía al espectador la posibilidad de cambiar de criterio sobre cuanto le habíamos expuesto. Pues fue tan sencillo como cortarlo y poner "Fin" sobre negro para que el espectador tuviese una noción que no era exactamente la intención de los que habíamos hecho la película».

«Para ellos, todos fuimos como unos juguetes», comentaba Enrique Blanco. «Jugaron con nosotros de manera siniestra, tétrica, sin importarles la personalidad de cada uno. Nos manejaban, nos manipulaban. Y quizá lo más grave es que en el fondo, por miedo, todos nos dejábamos manipular».

José María Forn narraba con asco antiguo alguna de las situaciones que los cineastas tuvieron que soportar en sus casi siempre inútiles *negociaciones* en el Ministerio de Información: «Había un funcionario, un tipo bajito, cuyo nombre no puedo decirte porque ni aunque me mataran lo recordaría, que jugaba a ser amigo tuyo y te contaba su aventura de la noche anterior, que a lo mejor era un ligue con una menor de edad. Bueno, pues después de haberte contado su noche de vorágine y placer, se ponía a hablar de tu película. "¿Qué pasa?, ¿por qué vienes hoy?". "Hombre, mi guion,

que...". "¡Pero coño, cómo puedes pretender que lo autorice, si la protagonista es infiel al marido!"».

Berlanga evocaba aquellos tiempos oscuros con su sempiterno humor: «La primera reacción que teníamos cuando nos daban el papel de la censura era ir corriendo al café Gijón para enseñarlo. "Mira, mira, lo que nos han hecho". Y pasábamos toda la mañana riendo de aquello. Luego, con el tiempo, lo ibas reposando y llegabas a determinar que había sido bastante dramática esa suspensión a uno o dos años de trabajo».

«La censura era insoportable, aunque dependía bastante de quienes fueran los censores del momento», continuaba Rovira Beleta. «Dentro del periodo duro de la censura hubo tiempos mejores y peores, pero, al final, todos coincidían en la exageración final. Es una lástima, porque son años de mi carrera que se malograron por culpa de la censura».

Saura corroboraba que «era una especie de frustración, evidentemente, porque dolía mucho que te quitasen un trozo de tu obra». Y José Luis Dibildos constataba que «la mayor frustración era que no podíamos hablar de los seres humanos, de la realidad de los hombres y mujeres, de la crónica de nuestro tiempo».

Aceptar el veredicto censor representaba, además, una humillación por los procedimientos empleados para introducir las modificaciones y efectuar las mutilaciones exigidas. «No solamente suprimían cosas, sino que te obligaban a que las cortases tú», afirmaba Bardem. «Eran lo suficientemente perversos para decir "haga usted un corte de esta escena por tal motivo". Si decías "pues córtelo usted", contestaban "ah, no, lo tiene que cortar usted". Y tú pensabas, "bueno, pues yo lo corto y que se note". No, no. No se podía notar. La humillación consistía en que lo tenías que hacer bien. O sea, encima de cornudo, apaleado. Era una sensación lamentable».

«Suprimieron un primer plano de mi cara, me parece que fue en *48 horas,* dirigida por José María Castellví», reflexionaba Ana Mariscal. «Claro, quedé muy sorprendida, preguntándome qué podía tener de malo ese plano, así que fui a indagar. Y me dijeron que yo tenía *no sé qué* en la mirada. Lo que tenía eran unos veinte años. Y un censor seguramente vio en mi mirada algo que tenía él en la suya».

«No acabo de entender cómo, milagrosamente, salimos de todo aquello más o menos *normalitos*», opinaba Miquel Porter. «Lo lógico hubiera sido

volvernos locos. Pero locos de atar».

El público siempre supo que la censura imponía sus estrechos límites a lo que se le permitía ver en los cines. Pero nunca pudo imaginar lo estúpidos que llegaron a ser los criterios oficiales. Lo que consideraban *peligroso* no sólo denota la bajeza moral y la rigidez política que España vivía, sino también el nivel mental de sus dirigentes.

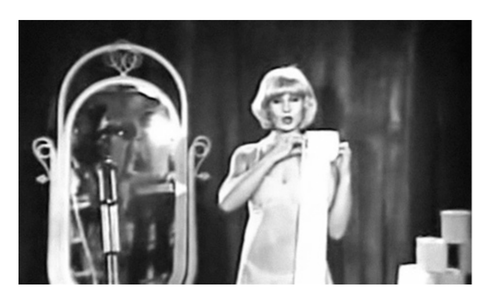
¿Quién podía creer que los censores fueran más franquistas que Franco y lo acreditasen suprimiendo unas frases del tirano sobre la caída de Alfonso XIII en los rótulos de cabecera de *Las últimas horas* (1966, Santos Alcocer) [1]. Sin duda, debió hacerse una consulta con El Pardo y Franco aceptó que le enmendasen la plana, por aquello de *los nuevos tiempos*. Tampoco resultaba fácil de creer que se prohibieran expresiones coloquiales repetidas en todas las calles de España. Pero, como nos indicaba Forqué, «se decía *jolines*, en lugar de *joder*; se decía *niño pera*, en vez de *niño gilipollas*… Me acuerdo de que, en *La cera virgen,* un crío escribía en una pared la palabra "tetas", y nos la quitaron; no me acuerdo por cuál otra se sustituyó. En fin, se buscaban sucedáneos de los términos de uso habitual, con lo cual se inventó un segundo idioma».

Estupidez y dogmatismo

«Lo que a los censores les parecía tan osado, tan desvergonzado y tan inmoral, hoy sería adecuado para personal de comunión diaria», argumentaba Jaime Camino. «Yo supongo que la gente de treinta años o menos es incapaz de suponer el nivel de estupidez de la censura, que llegaba a ser de tarados».

«En un guion me vino tachado un adjetivo», rememoraba Dibildos. «Era una escena en que una pareja bajaba de un coche. Y, al describir a la mujer, yo había puesto que tenía unas piernas "maravillosas". Pues me tacharon con un lápiz rojo ese adjetivo. O sea, de psiquiatra, ¿no?».

«Lo peor de nuestra censura es que era un poco tonta», confirmaba Ana Mariscal, «porque veía cosas perniciosas donde no existía más que buena fe e inocencia por parte de quienes hacíamos aquellas películas». Como admitía Elías Querejeta: «Tengo que hacer un enorme esfuerzo de memoria para acordarme de todas las insensateces a las que no solamente yo sino muchos hemos tenido que contestar».



Fotograma de la secuencia prohibida en *Alcalde por elección* (Mariano Ozores, 1976) en la que Rosa Valenty protagonizaba un anuncio sobre papel higiénico.

Un ejemplo de las nimiedades que los censores calificaban de «provocadoras» se encuentra en *Alcalde por elección* (1976, Mariano Ozores), de cuyo metraje se suprimió el rodaje de un anuncio de papel higiénico, con el que Rosa Valenty en enaguas se envolvía como si fuera un *foulard* interminable, mientras recitaba este texto con tono sugerente: «Suavidad, dulzura en el tacto, una ligera caricia como el roce de una nube, como el delicado paso de una pluma de cisne, el placer desconocido, nuevo, sensual del papel "Brisa de amor"; absorbente, esponjoso y gracias a sus finísimas fibras de polivileno, imposible de romper con el uso».

«No sólo sufrimos la censura en hechos determinantes, sino hasta en idioteces como que, para rodar una película que transcurría en un tren, había que pedir permiso al INI[2]», aseveraba Nieves Conde. «Los encargados del INI revisaron el guion y me cortaron la frase de "el revisor cierra con fuerza la puerta". Y entonces yo añadí una nota subrayando que "los revisores de la RENFE cierran siempre con delicadeza las puertas"».

Forn nos narró un caso aún más surrealista del que fue testigo en la Dirección General de Cine: «El funcionario de turno gritó: "Pero ¿cómo se atreve usted a decir esto? Busque, busque la página 64 del guion". La buscaron y entonces exclamó: "Mire, Fulana de tal, una mujer casada, se ha ido con el párroco". El otro quedó horrorizado. "Pero cómo", exclamó, "esto es un error de máquina". El guion decía "se ha ido con el Pacorro", pero la mecanógrafa trastocó las sílabas y puso "se ha ido con el párroco"».

Berlanga nos aportó otra anécdota delirante: «Me contó un censor que, cuando se leyó en el guion "plano de la Gran Vía", otro se levantó y avisó: "Un momento, un plano general de la Gran Vía visto por cualquier director no tiene importancia, pero visto por Berlanga… ¿quién nos dice que no pone a dos obispos saliendo de Pasapoga, que es un cabaret que hay allí…?". Lo que demuestra una vez más que la censura tenía mucha más

imaginación que nosotros».

No le faltaban motivos a César Fernández Ardavín para acordarse de algo que había escuchado a su colega Sáenz de Heredia: «José Luis, un hombre tan fino, tan inteligente y tan lleno de gracia, afirmaba que el defecto de la censura era que estructuralmente no hubiera un organismo superior, encargado de censurar los criterios de la censura, para que su labor hubiera sido menos imperfecta».



El falangista Jesús Suevos, que ocupó importantes cargos en el franquismo, defendía su actuación censora «por razones de sanidad nacional y de decoro moral».

Lo más grave es que aquella «labor imperfecta» lo fue por exceso, y que ello se debía a la obligación de mostrarse inflexible en el cumplimiento de las estrictas «órdenes de la superioridad». El tono de las mismas no invitaba a la mesura. Por absurdas que resultasen, había que aplicarlas al pie de la letra o incluso más allá, con una «interpretación patriótica y moral» hasta la exageración. Cuando ocupó la máxima jefatura del cine en el Ministerio de Información, Jesús Suevos lo dejó bien claro: «Yo reuní a todos los directores, Berlanga, Bardem, Sáenz de Heredia, Nieves Conde, Fernández Ardavín y los demás, y les dije: "Yo en esto voy a hacer exactamente lo mismo que los comunistas rusos; es decir, prohibir todas estas películas, no por razones exclusivamente morales, que para mí sí valen, sino también por razones de sanidad nacional y de decoro moral"». Aunque los sucesores de Suevos en el cargo se comportasen con mayor comedimiento, lo esencial nunca llegó a cambiar.

«La censura siempre fue intransigente en todo lo que suponía el fondo ideológico del régimen, de la Iglesia y de los militares», consideraba

Forqué. «Porque entonces el cine era el elemento de comunicación de masas más directo que había entre el Estado y el pueblo».

«Para sobrevivir a la censura era necesario cambiar, había que olvidarse de que el cine tuviera una misión social importante», constataba Vicente Aranda. «O, en todo caso, plantearse que tal vez esa misión social estaba en otro sitio. Y que sólo podíamos tener libertad en una zona más pequeña, que era la fantasía».

«En la moviola estaba el secretario de la censura y a mi derecha había un señor de cara muy afilada, con unas grandes tijeras, que me miraba sonriendo», nos contaba Forqué, con el tono de quien narra una comedia de terror. «Era como un buitre mirando a su presa. Entonces me negué a seguir viendo la película si ese señor continuaba allí. Dije que me parecía una agresión poner a un hombre con unas tijeras viendo la película y mirándome, porque parecía dudar sobre a qué pieza tirarse con más voracidad, sobre la película o sobre mí».

La manipulación de los guiones llegó a tales extremos que Forqué –como Berlanga con *Los jueves, milagro*– propuso «que los censores firmasen el guion y la película conmigo. Porque, al hacer los cortes, querían cambiar el sentido de la trama. Entonces yo decía que ellos eran coautores y, como tales, debían de firmar las películas con nosotros, pero no lo aceptaban».

Abolida la censura oficial hace ya 45 años, el profundo daño que causó a nuestro cine permanece y permanecerá para siempre, como parte de la siniestra herencia histórica del franquismo. El juicio de Antonio Giménez, que fue conservador de la Filmoteca catalana, resumía perfectamente sus fatales consecuencias: «La censura, aplicada a las producciones extranjeras que nos llegaban, sólo afectó al espectador. El mal que hizo es menor, puesto que esas películas seguían intactas en sus países de origen, mientras que entre las producciones españolas ha quedado un porcentaje alarmante de obras que no han podido recuperar su integridad, que ya nunca serán como sus autores las pensaron, las realizaron y luego alguien se encargó de mutilarlas».

Cuando Berlanga, como presidente de la Filmoteca Española, intentó que se localizaran y estudiaran todos los cortes de censura posibles, pretendía «recomponer algunas obras como las habían concebido sus directores»: «Había en nuestro ánimo un cierto *revanchismo*» –me planteó–, ya que, después de haber estado jodiéndonos tanto tiempo, cortando y modificando

las películas, recuperar aquello suponía una pequeña victoria». Pero no fue posible.

Muy pocos creadores llegaron a hacer lo que Vicente Aranda: guardar los planos o secuencias que habían sido cortados de sus películas y volver a insertarlos, restituyendo a aquellas la integridad perdida a manos de la censura. Las mutilaciones infligidas a la inmensa mayoría de las obras del cine español son irremediables y han quedado como un destrozo definitivo.

«Uno piensa que la censura es un problema del pasado y, sin embargo, sus efectos duran para siempre, son eternos», finalizaba Bardem. «Son películas que están ya cortadas. Cómo puedes explicar que "esto no era así, sino de esta otra manera"... O sea, que la maldición de la censura es para siempre».

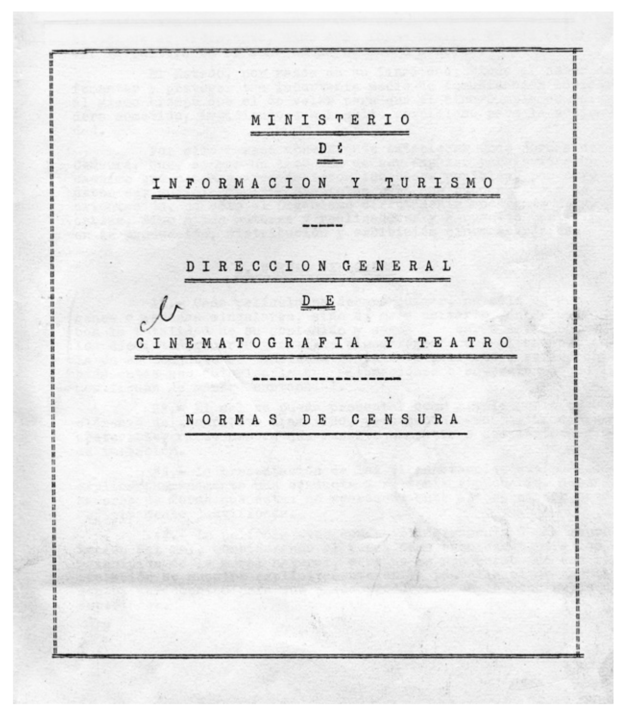
---

[1] El texto eliminado decía: «¿Con quiénes podía contar el monarca en aquellos tristes momentos? Si su marcha constituyó un indudable error, la responsabilidad cae sobre las clases dirigentes de la nación que le desasistieron o le abandonaron. El sistema se derrumbaba ante la indiferencia de la nación porque le habían dejado vacío de contenido. A don Alfonso XIII le tocó ser la víctima».

[2] Instituto Nacional de Industria.

ANEXO

Reglamento



MINISTERIO

DE

INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL

DE

CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

NORMAS DE CENSURA

Normas internas de la censura cinematográfica. Nunca fueron impresas ni publicadas. Se entregaban mecanografiadas a los integrantes de la Junta de Censura.

NORMAS DE CENSURA CINEMATOGRAFICA

El cinematógrafo, por su carácter de espectáculo de masas, ejerce una extraordinaria influencia, no sólo como medio habitual de esparcimiento, sino como forma nueva y eficaz de promover la cultura en el seno de la sociedad moderna.

El Estado, por razón de su finalidad, tiene el deber de fomentar y proteger tan importante medio de comunicación social, al mismo tiempo que el de velar para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad.

Por ello parece conveniente establecer unas Normas de Censura, que, si por un lado han de ser amplias para evitar un casuismo que nunca abarcaría todos los casos posibles, por otro deben ser suficientemente concretas para que puedan servir de orientación, no sólo al Organismo directamente encargado de aplicarlas, sino a los autores y realizadores y a cuantos participan en la producción, distribución y exhibición cinematográfica.

I. NORMAS GENERALES

1º.- Cada película se deberá juzgar, no sólo en sus imágenes o escenas singulares, sino de modo unitario, en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematógraficos. Si una película en su conjunto se considera gravemente peligrosa, será prohibida antes que autorizarla con alteraciones o supresiones que la modifiquen de manera sustancial.

2º.- El mal se puede presentar como simple hecho o como elemento del conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación.

3º.- La presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente reprobable, deberá hacerse de forma que éstas no aparezcan ante el espectador como objetivamente justificada.

4º.- La película debe conducir lógicamente a una reprobación del mal, considerando al menos como atentado contra los principios de la moral natural, pero no es necesario que esa reprobación se muestre explícitamente en la pantalla si se dan elementos suficientes para que pueda producirse en la conciencia del espectador.

...//...

5º.- La reprobación del mal no se asegura siempre de manera suficiente con una condenación en los últimos planos o hecha de modo occidental o marginal; tampoco exige necesariamente el arrepentimiento del malhechor ni su fracaso humano o externo. Es conveniente que el mal esté contrapesado por el bien durante el desarrollo de la acción.

6º.- No hay razón para prohibir la presentación de las lacras individuales o sociales, ni para evitar lo que produzca malestar en el espectador al mostrarle la degradación y el sufrimiento ajenos, si se obedece a los principios de una crítica rectamente hecha y no se atenta a lo dispuestos en estas Normas.

7º.- No hay razón para prohibir un cine que se limite a plantear problemas auténticos, aúnque no los dé plena solución, con tal que no prejuzgue una conclusión inaceptable según estas Normas.

II. NORMAS DE APLICACION

8º.- Se prohibirá:

1º.- La justificación del suicidio.

2º.- La justificación del homicidio por piedad

3º.- La justificación de la venganza y del duelo. No se excluirá su presentación como simples hechos en relación con costumbres sociales de épocas o lugares determinados siempre que se evite una justificación objetiva y general.

4º.- La justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilicitas, de la prostitución y, en general, de cuato atente contra la institución matrimonial y contra la familia.

5º.- La justificación del aborto y de los metodos aciconceptivos.

9º.- Se prohibirá:

1º.- La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y dominante consecuencia moral.

2ª.- La presentación de la toxicomaní y del alcoholismo, hecha de manera notiriamente inductiva.

3ª.- La presentación del delito en forma que, por su caracter excesivamente pormenorizado, constituya una divulgación de medios y procedimientos delictivos.

10.- Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo.

11ª.- Se respetará la intimidad del amor conyugal prohibiendo las imagenes y escenas que la ofendan.

12ª.- Se prohibirán las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia las personas y animales y de terror, presentadas de manera morbosa o injustificada en relación con las características de la trama y del género cinematográfico correspondiente, y, en general, las que ofendan la dignidad de la persona humana.

13ª.- Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter intimo que atenten contra las más elementales normas de buen gusto.

14ª.- Se prohibirá:

1ª.- La presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas.

2ª.- La presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra instituciones o ceremonias que el recto orden esige - sean tratadas respetuosamente. En cuanto a la presentación de los personaje, ha de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción antre la conducta de los personaje y lo que representan.

3ª.- El falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos.

15ª.- Se prohibirán las películas que propugnen el odio entre pueblos, razas o clases sociales o que defiendad como principio general la division y enfrentamiento, en el orden moral y social, de unos hombres con otros.

16ª.- Se prohibirán las películas cuya tesis niegue el deber de defender la Patria y el derecho a exigirlo.

17º.- Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra:

1º.- La Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto.

2º.- Los Principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país.

3º.- La persona del Jefe del Estado.

18º.- Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree por la reitiración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida.

19º.- Cuando las películas se vayan a proyectar exclusivamente ante públicos minoritarios, las anteriores Normas se interpretarán con la amplitud debida conforme al grado de preparación presumible en dichos públicos. Las películas blasfemas, pornográficas y subversivas se prohibirán para cualquier público.

III.- NORMAS ESPECIALES DEL CINE PARA MENORES

2º.- Se prohibirán para menores las películas que puedan perjudicar su desarrollo intelectual y moral.

21º.- El cine autorizado para menores no debe dar una version deformada de la vida, pero esta versión puede estar simplificada para la comprensión del menor. No es necesario que se oculte el enfrentamiento del bien y del mal, siempre que el segundo esté claramente reprobado, que lo contrapese el bien durante el desarrollo de la acción y que la película termine con el triunfo del bien y de la verdad, preferentemente mediarte mediante el castigo del malhechor o su arrepentimiento.

22º.- El mal no deberá estar encarnado en personajes que se presenten bajo aspectos atrayentes. Las personas que encarnen el bien no tendrán rasgos que las hagan ñoñas o despreciables e impidan que los menores se sientan identificados con ellas.

23º.- Se prohibirá, no solo la justificación, sino la presentación en las películas para menores, del suicidio, del homicidio por piedad, del divorcio, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución, del aborto y de los métodos anticonceptivos y, en cualquier caso, de las pervesiones sexuales. No se incluyen en esta prohibición las referencias a la separación o desacuerdo de los padres, siempre que sean exigidas por la acción y tengan una conclusión positiva.

24ª.- Las escenas amorosas deben estar presentadas con la máxima limpieza. Solo podrá admitirse lo que el menor pueda observar en un medio de sana moralidad.

25ª.- Se prohibirá cuanto turbe la imaginación de los menores, despierte en ellos curiosidad prematura o malsana y cuanto pueda producirles sufrimiento. Esta prohibición no incluye el "suspense" moderado que sirva para mantener el interés de los espectadores, siempre que la tensión creada se resuelva mediante un final justo, en un sentimiento de liberación. Podrán admitirse las escenas de violencia o muerte de personas, y especialmente si su localización se fija en ambientes ajenos a los del menor o en épocas distintas, con tal que el tratamiento no sea demasiado realista o detallado.

26ª.- Se aplicarán con el mayor rigor las normas sobre presentación de creencias o prácticas religiosas, de ideologías políticas, instituciones o ceremonias, y de hechos, personajes y ambientes históricos. En cuanto a la presentación de los personajes, en el cine para menores no cabe hacer distinción entre la conducta de la persona y lo que representa.

27ª.- Se prohibirán para menores las películas que, aunque no contengan escenas o planos gravemente peligrosos en sí mismos, resulten en su conjunto notoriamente deformadoras.

28ª.- La aplicación de las Normas anteriores a los menores de edad superior a los catorce años, cuando proceda, se hará con la flexibilidad que lógicamente permita el mayor grado de desarrollo de aquellos.

IV NORMAS COMPLEMENTARIAS

29ª.- En casos excepcionales, se prohibirán los títulos de las películas que en sí mismos vulneren lo dispuesto en estas Normas o que desoriente a los espectadores, con daño moral de éstos, sobre el contenido real de las películas.

30.- En casos excepcionales, se podrá sugerir, como condición para autorizar una película, que se inserte en la cabezera de la misma un texto explicativo u orientador. Este texto se debe limitar a aclarar el sentido real de la película sin tergiversarlo en ningún caso. Por su parte, los particulares deberan someter a la censura para su autorización cualquier texto o explicación en "off" que pretendan introducir.

31ª.- Los propietarios de las películas deberán presentar siempre versiones íntegras, si bien podrán sugerir las modificaciones que, a su juicio, se puedan hacer.

32ª.- Cuando la autorización de una película se subordine a la realización de determinadas modificaciones accidentales, se entenderá condicionada en todo caso a la aceptación de los interesados.

33º.- Estas Normas se aplicarán a los avances de las películas y a la clasificación de los mismos según la edad de los espectadores.

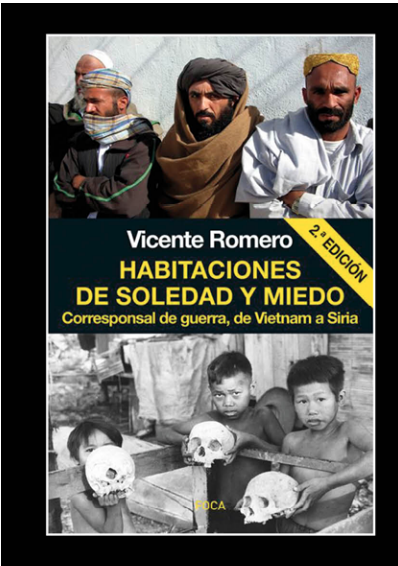
34º.- Estas Normas se aplicarán por igual a todas las películas que se sometan a censura, sin distinción de nacionalidades.

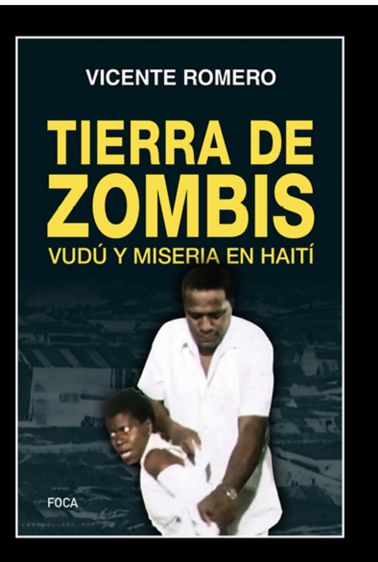
35º.- Los guiones cinematográficos que se sometan a informe del Organismo encargado de la censura de películas serán distaminados con arreglo a las presentes Normas.

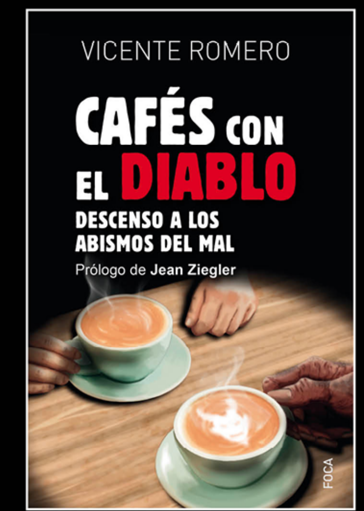
36º.- La interpretación de las Normas, su aplicación a los casos concretos y la resolución de los no previstos, corresponden al Organismo encargado de la censura de películas cinematográficas.

37º.- El Organismo encargado de la censura de películas podrá proponer las modificaciones de estar Normas que aconsejen la experiencia de su aplicación.

"="="="="="="="="="="="="="="







VICENTE ROMERO

otros títulos publicados

FOCA


VICENTE ROMERO
LOS SEÑORES DE LAS TIJERAS
EL CINE QUE LA CENSURA NOS PROHIBIÓ
FOCA
akal